

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VICTOR HUGO OLIVEIRA SILVA

**“NÓ QUE NÃO DESATA”: ARTE, RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA NA  
TRAJETÓRIA DE ROGÉRIO DUARTE**

CURITIBA

2016

VICTOR HUGO OLIVEIRA SILVA

**“NÓ QUE NÃO DESATA”: ARTE, RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA NA  
TRAJETÓRIA DE ROGÉRIO DUARTE**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Antropologia, no Curso de pós-graduação em Antropologia, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Paulo Renato Guérios

CURITIBA

2016



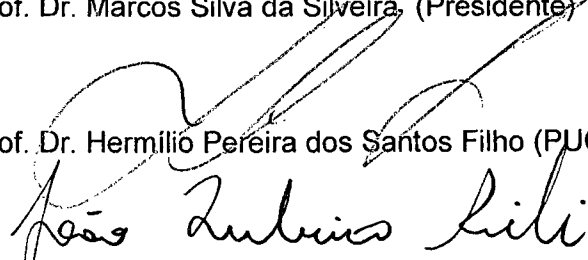
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA  
RUA GENERAL CARNEIRO, 460 / 6º ANDAR  
CEP 80060-150 - CURITIBA - PR  
Telefone (41) 3360-5272

**133ª ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE  
DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE  
EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Ao vigésimo oitavo dia do mês de junho de dois mil e dezesseis, às quatorze horas, na sala 613 do Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná (SCH/UFPR), foram instalados os trabalhos de arguição do mestrando **Victor Hugo Oliveira Silva** para a Defesa Pública de sua Dissertação intitulada: **"NÓ QUE NÃO DESATA: ARTE, RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA NA TRAJETÓRIA DE ROGÉRIO DUARTE"**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Paraná (PPGA/UFPR), foi constituída pelos Professores Doutores Marcos Silva da Silveira, presidente da sessão, Hermílio Pereira dos Santos Filho (PUC-RS) e João Frederico Rickli (PPGA/UFPR). Dando início à sessão, o presidente passou a palavra ao aluno, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, o presidente da sessão passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. O presidente retomou a palavra para suas considerações finais e, depois, solicitou aos presentes e ao mestrando que deixassem a sala. A Banca Examinadora, então, reuniu-se sigilosamente para discussão de suas avaliações, e decidiu pela **APROVAÇÃO** do aluno. O mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que o presidente da sessão fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora, outorgando-lhe o Grau de **Mestre em Antropologia Social**. Nada mais havendo a sessão foi encerrada, da qual eu, Paulo Marins Gomes, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. Curitiba, 28 de junho de 2016.

  
Paulo Marins Gomes

  
Prof. Dr. Marcos Silva da Silveira (Presidente)

  
Prof. Dr. Hermílio Pereira dos Santos Filho (PUC-RS)

  
Prof. Dr. João Frederico Rickli (PPGA/UFPR)

*A Rogério Duarte – Raghunata Das*

## **AGRADECIMENTOS**

Uma pesquisa como esta só é possível com o apoio e paciência de muitas pessoas, não tenho como citar todas aquelas que contribuíram de algum modo pois assim esta parte ficaria imensa. Cito aqui as principais, aquelas pessoas que diretamente influenciaram de modo indispensável para execução deste projeto.

A Krishna, a causa de todas as causas.

A Sua Santidade Jayapatka Swami, meu mestre, e eterno guia de meus descaminhos

A Rogério Duarte, cuja coragem e intensidade no trato com vida fizeram de sua trajetória algo tão bom para se pensar e aprender.

Dedico também meus sinceros e profundos agradecimentos a Paulo Guérios, meu orientador, por sua inteligência profunda e principalmente por ter acreditado em mim e nas minhas idéias. Sem seus apontamentos, precisos e certos, esse trabalho não seria possível.

Em termos de orientação, não poderia deixar de agradecer ao meu compadre Carlos Eduardo Silveira. Nossas conversas deram pistas, sugestões e insights para esse trabalho desde quando ele era menos do que um projeto. De fato a idéia inicial desse estudo partiu de um de nossos diálogos em sua casa. Muito obrigado meu querido irmão, você foi essencial para essa jornada.

Tenho que agradecer principalmente às pessoas que são o Sol do meu viver – os amores da minha vida - que iluminam meus dias com amor, carinho e desafios. Muito obrigado Paula, minha companheira e amada esposa, por toda paciência e suporte ao longo dessa trajetória. Obrigado por suportar minhas horas de silêncio, meus papos malucos e minhas escolhas errantes. Sem seu apoio minha vida seria um erro. Obrigado Radharani Lila, minha querida filha. Sua alegria e entusiasmo me ensinam dia a dia a essência da verdadeira investigação e da sede pela vida.

Agradeço a minha mãe, Rosi Oliveira, pois ela me deu ensinamento essencial sem o qual os outros não teriam sentido. Aquele que nos mostra que amar sempre vale a pena.

Agradeço a meu pai, Edivaldo Silva, pois sua confiança em meus projetos foi sempre indispensável em tudo aquilo que fiz. Obrigado por ter acreditado no valor desse trabalho a daquilo que nele é dito. Obrigado por ter possibilitado minha ida a Salvador, tão importante na execução deste projeto.

Agradeço a Diogo Duarte, por todas as conversas e informações. E principalmente por ter confiado na seriedade deste trabalho ao possibilitar minha

entrevista com seu pai. Agradeço também a Roger, também filho de Raghunata, que carinhosamente me recebeu naquela tarde no Rio Vermelho.

Agradeço a Madalena, ao Prabhu Munisvara e a sua esposa que carinhosamente me hospedaram na comunidade Hare Krishna de Salvador quando lá estive para entrevistar Raghunata. Obrigado pelas amigáveis conversas, por seu exemplo de serviço a Krishna e também pela *prasadam*. Quanto aos apoiadores baianos não poderia deixar de citar também Walter Lima, que generosamente me forneceu uma seção privada do seu filme na época não lançado, 'O Tropikaoslista'.

Agradeço também a todos os professores do departamento de Antropologia da UFPR e aos funcionários, principalmente ao Paulo, por sua disposição e simpatia. Aos colegas e especialmente a Willian, por ter lido o trabalho e colaborado com ele através de ótimas sugestões. Agradeço também a Mayra Resende, pela atenta e indispensável revisão.

Agradeço a todos os amigos e todos os poetas.

E, finalmente, mas não menos importante, agradeço a Capes pela concessão de bolsa de estudos sem a qual seria inviável ter me dedicado à esta pesquisa.

“Agora entendo o mistério  
Desse nó que não desata  
Eu preciso ser Rogério  
Pra também ser Raghunata”  
Rogério Duarte

## RESUMO

Esta dissertação tem como propósito pensar a relação entre contracultura e espiritualidade no Brasil durante o final dos anos 1960 e início de 1970. Mais especificamente buscamos aqui considerar a maneira pela qual a busca espiritual se configurou enquanto um caminho viável como forma de significação da existência para uma pessoa cuja trajetória foi marcada por uma desestruturação profunda. Além disso, proponho aqui uma reflexão sobre o lugar da racionalidade dentro da concepção de transcendência elaborada por essa pessoa ao recorrer à prática espiritual como forma de dar sentido à sua experiência de vida. O propósito dessa pesquisa busca se efetivar mediante um estudo de trajetória do intelectual, artista e pensador Rogério Duarte. Tendo passado por experiências representativas acerca de alguns dos momentos mais críticos de sua geração – como a Tropicália, o CPC da UNE e o Movimento Hare Krishna -, Rogério Duarte apresenta uma trajetória que nos permite tornar mais complexa a compreensão de alguns aspectos da realidade específica da história brasileira, no que concerne à experiência da geração de 1960 e 1970 e sua relação com a contracultura e a espiritualidade. Esse trabalho antropológico - tomando por base influências de áreas como a história e a sociologia - realizou-se principalmente mediante uma intensa pesquisa documental e realização de entrevistas.

Palavras-Chave: Rogério Duarte; estudo de trajetória; movimento Hare Krishna



## **ABSTRACT**

This master thesis aims to think about the relationship between spirituality and counterculture in Brazil during the late 1960s and early 1970. In particular we seek here to consider the way in which the spiritual quest was configured as a viable path as a way to recreate the meaning of existence for a person whose career was marked by a profound disruption. In addition, I propose here to make a reflection about the place of rationality in the design of transcendence developed by this person when he resorts to spiritual practice as a way to give meaning to their life experience. The purpose of this research seeks to carry through a study of trajectory of the intellectual, artist and thinker Rogério Duarte. Having gone through representative experiences about some of the most critical moments of his generation - as Tropicália, the CPC of UNE and the Hare Krishna Movement - Rogério Duarte presents a path that allows us to make more complex understanding of some aspects of the specific reality Brazilian history, regarding the experience of the generation of 1960 and 1970 and its relationship with the counterculture and spirituality. This anthropological work - building on influences from areas such as history and sociology - was held mainly by intensive desk research and interviews.

Keywords: Rogério Duarte; trajectory study; Hare Krishna movement

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – O ARTISTA.....	32
FIGURA 2 – A EXPOSIÇÃO .....	48
FIGURA 3 – A EXPOSIÇÃO II .....	54
FIGURA 4 – CARTAZES .....	56
FIGURA 5 – CARTAZ DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL .....	58
FIGURA 6 – CENTENÁRIO DO RIO .....	59
FIGURA 7 – O CARIMBO DA CENSURA.....	61
FIGURA 8 – FLOR DO MAL .....	63
FIGURA 9 – CAPAS DE DISCO .....	68
FIGURA 10 – COLEÇÃO DE PEDRAS .....	76
FIGURA 11 – KRISHNA E SOL .....	77
FIGURA 12 – XADREZ I-CHING .....	77
FIGURA 13 – PEÇAS DE XADREZ.....	79
FIGURA 14 – VERSOS DE MARGINALIAUM.....	80
FIGURA 15 – CAPA TROPICALISTA PARA CAETANO .....	138
FIGURA 16 – CAPA TROPICALISTA PARA GILBERTO GIL .....	141
FIGURA 17 – A GRANDE PORTA DO MEDO.....	150
FIGURA 19 – CAPA CÉREBRO ELETRÔNICO.....	178
FIGURA 20 – PLÁSTICAS SONORAS.....	200
FIGURA 21 – CAPA PARA SMETAK .....	204
FIGURA 22 – MUSICÚPULA.....	218
FIGURA 23 – RAGHUNATA DAS .....	232
FIGURA 24 – HRDAYANANDA E DOM HELDER CAMARA.....	238
FIGURA 25 – TEMPLO HARE KRISHNA EM SÃO PAULO .....	244
FIGURA 26 – ROGÉRIO E CAETANO NO LANÇAMENTO DE CANÇÃO DO DIVINO MESTRE .....	255

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
I .....	11
II 21	
III 25	
<b>1. DA POESIA À NEODÉSIA, MARGINÁLIA 1 COMO RETRATO CONTEMPORÂNEO DE ROGÉRIO DUARTE.....</b>	<b>30</b>
1.1. O INDIVÍDUO E A VARIAÇÃO DE OBJETIVA .....	30
1.2. “MARGINÁLIA 1”: ELEMENTOS DE UMA POSIÇÃO ESTÉTICA.....	35
1.3. A EXPOSIÇÃO E SEUS DESDOBRAMENTOS .....	48
1.3.1 <i>prelúdio e cartazes</i> .....	52
1.3.2 <i>flor do mal</i> .....	61
1.3.3 <i>capas de livro</i> .....	65
1.3.4 <i>capas de disco</i> .....	67
1.3.5 <i>musicor</i> .....	70
1.3.6 <i>apocalipótese, debate cultura e loucura e cinema falado</i> .....	72
1.3.7 <i>pedras e xadrez</i> .....	75
1.3.8 <i>poemas</i> .....	79
1.3.9 <i>musicúpula</i> .....	81
1.4. SAINDO DA EXPOSIÇÃO .....	82
<b>2. A IMINÊNCIA DA REVOLUÇÃO E O SONHO ANTROPOFÁGICO .....</b>	<b>83</b>
2.1. INFLUÊNCIA FAMILIAR: AUTODITADISMO E INCONFORMIDADE INSTITUCIONAL .....	83
2.1.2 <i>A cena cultural de Salvador nos anos 50</i> .....	91
2.3. O ARTISTA E A REVOLUÇÃO .....	103
2.4. SONHO ANTROPOFÁGICO .....	117
2.5. RETOMANDO ALGUMAS CORDAS A COMPOR O NÓ.....	141
<b>3. A GRANDE PORTA DO MEDO E AS PORTAS DA PERCEPÇÃO .....</b>	<b>144</b>
3.1. 68: O ANO DA PAIXÃO .....	144
3.2. A MARGEM FICA DENTRO DO RIO .....	157
3.3. LOUCURA E CONTRACULTURA: O INSÍLIO E A NOVA SENSIBILIDADE.....	173
3.4- DO VAZIO À TRANSCENDÊNCIA.....	194
<b>4. RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA .....</b>	<b>216</b>
4.1. MUSICÚPULA , O BELO PERFEITO RACIONAL .....	216
4.2. O MOVIMENTO HARE KRISHNA E A NOVA TEODICÉIA.....	226
4.3. A CANÇÃO DO DIVINO MESTRE E A TROPICÁLIA TRANSCENDENTAL .....	243
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>265</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>282</b>

## INTRODUÇÃO

I

Nessa dissertação tenho como propósito realizar um estudo de trajetória a partir da vida e obra do artista multimídia, tradutor, filósofo, poeta e devoto Hare Krishna Rogério Duarte, também conhecido pelo seu nome espiritual: Raghunata Das, o qual lhe foi conferido por seu mestre espiritual Hridayananda Das Goswami, membro da Sociedade Internacional para Consciência de Krishna (ISKCON), da qual – desde 1978 – Rogério também faz parte. Nascido em Ubaíra, interior da Bahia, em 10 de abril de 1939, Duarte passou por experiências que lhe possibilitaram vivenciar o âmago de uma geração (aquela que viveu sua juventude nos anos 60 e 70) que até hoje faz reverberar suas emanções, de um modo por vezes mítico, no imaginário recente do Ocidente.

A atividade pela qual Rogério Duarte é mais amplamente conhecido, lhe rendendo homenagens em exposições nacionais e internacionais<sup>1</sup> bem como um lugar especial e singular na história das artes gráficas brasileiras, foi sua atuação enquanto designer. Através dessa produção, bem como por meio da influência de suas ideias inovadoras e inteligência “inquieta e pouco convencional” – a qual segundo o compositor Caetano Veloso tornara-se lenda entre os frequentadores da Universidade da Bahia nos anos 50 (VELOSO, 2008) – Duarte obteve um lugar de destaque dentro da atividade artística e cultural brasileira, principalmente nas décadas de 1960 e 1970.

Amigo de infância de Glauber Rocha, Rogério foi responsável pela criação e realização do lendário cartaz do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”, bem como de muitos outros filmes ligados ao Cinema Novo<sup>2</sup>. Sua produção gráfica no início dos anos 60 também esteve diretamente ligada ao Centro Popular de Cultura da União

---

<sup>1</sup> Essas exposições serão o tema de reflexão do capítulo 1.

<sup>2</sup> Segundo Garcia (2007), Glauber Rocha – em contato com as novas tendências políticas dos movimentos de esquerda numa viagem que realizou pela Europa – publicou, em 1965, o manifesto ‘Uma estética da fome’, definindo o que deveria ser o Cinema Novo: referia-se à realidade social da América Latina – colonizada e miserável –, inserindo aí o Brasil e a precariedade do fazer do cineasta brasileiro. Embora em muitos aspectos seu cinema se aproximasse ideologicamente das convicções políticas dos cepecistas, para Glauber Rocha o Cinema Novo deveria não só filmar a miséria, mas responder por uma estética da miséria. Daí a defesa de um cinema diferente capaz de demarcar a nossa identidade e fazer frente à indústria cinematográfica estrangeira, à cultura alienante imposta, sobretudo, pelo imperialismo norte-americano

Nacional dos Estudantes<sup>3</sup>, do qual fora diretor de arte do setor de agitação e propaganda.

Algo importante presente em sua trajetória é o fato de sua produção artística carregar na bagagem influências seminais provenientes da experiência vanguardista com a qual teve contato na inovadora Universidade da Bahia dos anos 50. Capitaneada pelo reitor humanista Edgard Santos, essa Universidade tinha em seu quadro de professores grandes nomes da arte de vanguarda internacional (como Lina Bo Bardi, o maestro Koellreuter, Pierre Verger, Walter Smetak dentre outros)<sup>4</sup> que acabaram por contribuir na formação de uma geração de artistas e intelectuais muito influentes na arte brasileira nos anos 60 como, por exemplo, Caetano Veloso, Glauber Rocha, Tom Zé, Gilberto Gil e, obviamente, Rogério Duarte.

O movimento artístico no qual Rogério tomou parte que mais influenciou os rumos, não só do Brasil, mas também de sua própria trajetória pessoal, foi a Tropicália, termo utilizado para definir um movimento amplo de renovação em diversos espaços da produção cultural brasileira (COELHO, 2010, p. 114).

Sua participação neste movimento foi muito mais profunda do que as capas de disco que elaborou para os dois maiores ícones do movimento tropicalista em seu âmbito musical, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Ele é considerado por muitos daqueles que estiveram envolvidos neste movimento como um dos mentores filosóficos e estéticos de toda aquela inovadora proposta artística.

Para Duarte, a participação no tropicalismo – como se pode depreender de suas entrevistas e depoimentos – teve acima de tudo uma implicação existencial, a qual está diretamente relacionada a um evento central de sua trajetória. Esse evento chave foi a prisão e a tortura pela qual ele e seu irmão Ronaldo Duarte, tiveram de passar nas mãos da ditadura em 1968 por conta de sua participação artística e política. Após esse episódio as consequências desse evento reverberaram por toda vida de Rogério, a ponto dele afirmar que “68 foi o ano da

---

<sup>3</sup> Segundo Coelho (2010) o CPC representa a cristalização de diversas manifestações esparsas da arte brasileira, com ações pensadas a partir do binômio cultura e poder. Neste projeto o teatro, o cinema e a música popular foram suporte inicial para um projeto de produção cultural voltado para uma ideia de Revolução política através da conscientização das massas. O lugar da prática e pensamento comumente associados ao CPC, bem como a relação de Duarte com ele, será devidamente aprofundado no segundo capítulo.

<sup>4</sup> A Universidade Da Bahia bem como estes professores que dela participaram serão comentados de modo mais aprofundado no capítulo 2.

minha morte [...] parte do processo de nascimento do meu novo ser que nascia da metanóia” (DUARTE, 2003:11). De 69 a 71 ele passou por três internamentos psiquiátricos, uma decorrência direta do processo de desestruturação interna gerado pelas câmaras de tortura (DUARTE *apud* LEAL, 2009).

Após a prisão, Rogério Duarte passou também a se aprofundar em uma busca espiritual, a qual teve sua gênese em uma experiência mística ocorrida no cárcere e que se intensificou ao longo dos anos 70, período no qual ele teve contato com a teosofia, com o budismo e com o Movimento Hare Krishna. Tudo isso permeado por sua contínua participação naquilo que veio a ser conhecido como Marginália<sup>5</sup>, na qual teve participações no cinema, na imprensa, na poesia e na música além de continuar produzindo capas de disco. Mais recentemente a obra de Rogério foi enriquecida por seu trabalho enquanto tradutor de escrituras sagradas do pensamento védico, filosofia sagrada da antiga Índia<sup>6</sup>, trabalho este que remonta à sua participação como membro tradutor do movimento Hare Krishna em 1978.

Todos esses elementos nos colocam então diante de um indivíduo que teve sua existência intimamente ligada à contracultura, movimento cultural fundamental na história recente do Ocidente. De acordo com Coelho, a contracultura

consiste, historicamente, nos eventos proporcionados pelos diversos movimentos político-sociais de uma juventude geralmente oriunda das classes médias urbanas. Seus membros eram, segundo um tipo ideal, pessoas politizadas, informadas e atuantes nas décadas de 1960 e 1970, em países como Estados Unidos, França e Inglaterra. Utilizada como tema relevante, teórica ou politicamente, por autores como Herbert Marcuse e Theodore Roszak, a contracultura surge como elemento unificador de atitudes da juventude ou das minorias em geral contra a ‘velha ordem’ ou establishment. (COELHO, 2010, p. 221).

Outro ponto importante de ser tratado em torno da reflexão acadêmica sobre a contracultura é que esse termo pode ser concebido, enquanto conceito, de três maneiras diferentes. Na primeira dessas conceituações ela é tratada enquanto um fenômeno temporalmente datado, tendo sua ocorrência circunscrita às décadas de

---

<sup>5</sup> Termo utilizado para se referir à radicalização da experiência tropicalista a partir de final dos anos 1960 e início dos anos 1970 (COELHO, 2010)

<sup>6</sup> A palavra védico se refere aos Vedas, que era como as escrituras da Índia Antiga eram conhecidas. Em sânscrito a palavra Veda significa conhecimento. Os Vedas foram compilados na época de Krishna, há 3500. a C, mas documentos mais recentes vindos da arqueologia datam as escrituras em até onze mil anos atrás. Para os *gaudiya-vaishnavas*, é nos textos védicos (especialmente no Bhagavad-Gita e no Srimad-Bhagavatam) que se encontram os principais conceitos, símbolos, histórias e ensinamentos nos quais se baseiam suas práticas espirituais (DAUSTER, 2005).

1960 e 1970 e sendo percebida enquanto um “termo criado pela imprensa norte-americana, para denominar os novos movimentos culturais que surgiam na Europa e nos EUA” (PEREIRA, 1981, p. 182) sendo posteriormente apropriado e adotado por esta mesma juventude.

Numa acepção mais ampla, e que na época foi também adotada pelos seus participantes como forma de justificar sua postura<sup>7</sup>, a contracultura foi vista como uma postura de crítica radical em face da cultura convencional, sendo deste modo concebida como algo atemporal e presente em todos os períodos históricos. Essa postura foi mais detidamente elaborada por Ken Goffman e Dan Joy (2007) em sua obra *Contracultura através dos tempos*, onde estes autores tentam mostrar a presença da contracultura desde a Grécia Antiga até os dias de hoje. Para eles, a contracultura seria a postura de oposição a uma cultura estabelecida que teria se manifestado em diversos momentos da história. Toda vez que houvesse uma crítica ao cerne de uma determinada prática cultural estabelecida, essa postura de contestação seria chamada de contracultura.

A terceira forma de conceituar a contracultura é aquela segundo a qual ela é considerada como pertencente a uma tradição romântica de negação ao projeto racionalista que subjaz a modernidade, sendo então uma espécie de antítese e duplo do discurso racional bem como das formas racionais de organização social (CAPELLARI, 2007). Dentro dessa perspectiva ela estaria vinculada ao romantismo, sendo uma manifestação contemporânea desta postura que foi definida por Lowy e Sayre (1993) como algo que representa uma crítica radical à modernidade e à civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais retirados do passado. No caso específico da contracultura tal como ela se manifestou nos anos 1960 e 1970, vemos que, ao fundamentar sua postura crítica com relação à cultura ocidental estabelecida, uma grande fonte de inspiração foram as culturas milenares provenientes do oriente, como o budismo e as diferentes escolas de yoga.

Desse modo esta terceira forma de conceituação me parece importante no sentido de nos esclarecer de um modo mais direto acerca das relações que as movimentações contraculturais tiveram no sentido de buscar outras formas de pensamento, em oposição ao paradigma racionalista ocidental, o qual é visto,

---

<sup>7</sup> Este artifício foi usado pela própria contracultura para afirmar-se no cenário político e cultural, quando, como mostra Roszak (1972), os hippies buscaram referências no cristianismo primitivo.

segundo Marcuse (1967) – um dos pensadores que mais influenciou aquela geração – como a fonte do tipo específico de controle social que o capitalismo assumiu a partir do avanço tecnológico.

Dentre os temas em que Duarte se envolveu ao longo de sua trajetória, os quais o tornam um rico interlocutor para o tipo de reflexão que pretendemos aqui elaborar, encontram-se o fervor esquerdista do início dos anos 60 (inspirado pela revolução cubana), a arte como ponto focal através da qual se acreditava ser possível gestar a transformação da sociedade, a sede pela revolução (da sociedade e do indivíduo), a decepção ante as ditaduras de direita que se aplacaram na América Latina, as intensas transformações geradas pelo desenvolvimento das tecnologias de comunicação e a modernização nacional frente a isso, a vanguarda artística radical, o ano de 1968 e o orientalismo hippie da década de 1970.

Além disso, sua trajetória demonstra ser marcada a ferro e fogo por experiências que se afastam da racionalidade ocidental e que trazem sobre ela uma série de questionamentos que se expressam em suas escolhas de vida bem como em sua obra. Tudo isso configura um tipo de experiência riquíssima para que se possa elaborar reflexões e questões mais amplas.

A partir do olhar micro de uma experiência individual podemos complexificar e compreender mais a fundo experiências compartilhadas. No caso desta pesquisa, estas experiências são o modo pelo qual – no Brasil dos anos 60 e 70 – um determinado grupo de pessoas vivenciou a contracultura. De modo mais específico, buscaremos considerar as implicações dessa vivência para a emergência uma forma nova de relacionamento com as questões espirituais e religiosas.

Tendo em vista essa circunstância, a partir do estudo a que se propõe essa dissertação, pretendo refletir sobre a relação entre contracultura e espiritualidade no Brasil e, de um modo mais específico, trabalhar sobre a maneira pela qual uma conjuntura de ruptura em uma trajetória social dada, pode estar associada a um despertar de uma busca para um novo sentido para existência. Buscarei então considerar o lugar que a prática espiritual teve quando o indivíduo cuja trajetória nos serve de eixo de reflexão, buscou conferir um novo significado à sua vida, após experiências de ruptura que desmantelaram os modos anteriores de significá-la.

O interesse nesse tipo de reflexão foge de uma perspectiva psicologizante, apesar de ter como partida a experiência individual. Ao mesmo tempo não pretendo tomar um caso específico como representativo de um contexto mais amplo, mas sim



utilizá-lo como um eixo a partir do qual se torna possível tematizar a experiência de grupos associados à contracultura no Brasil. Através de uma modulação local específica do global é possível uma complexificação do real, que pode então ser visualizado a partir de redes concretas de sociabilidade.

A situação abrangente que acredito ser possível complexificar, a partir do olhar detido sobre a trajetória de uma pessoa – que me parece ter estado envolvida com experiências centrais para a época sobre a qual pretendo refletir – é emergência de práticas espirituais alternativas na contracultura brasileira a partir dos anos 70. A maneira como essa emergência se associa com a convicção – amplamente difundida no período a que me refiro – de que a arte poderia ser um veículo para transformações profundas na sociedade bem como no indivíduo são redes de conjunturas conectadas que, a meu ver, podem ser melhor compreendidas, complexificadas e reconsideradas à luz de uma análise que tome como fio condutor a experiência social de um indivíduo significativamente envolvido com as temáticas que neste trabalho pretendo abordar.

A ideia do presente projeto surgiu por conta do contato que tive com um disco denominado *Canções do Divino Mestre* (1998), esse álbum foi produzido a partir de uma tradução do *Bhagavad-Gita*<sup>8</sup>, realizada por Rogério Duarte. Esse disco me chamou atenção especial primeiramente por suas canções serem realizadas a partir dos versos da escritura principal do grupo espiritual do qual faço parte (o Movimento Hare Krishna), além de ser realizado por um grupo de artistas muito influente dentro da MPB, como por exemplo, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Belchior, Geraldo Azevedo dentre outros.

O interesse pessoal que tenho por poesia, como se depreende de minha monografia (“Ressonâncias de *Ñanderu*”, na qual realizo um estudo comparativo de três traduções de um canto cosmogônico guarani), bem como pela música, fizeram

---

<sup>8</sup> Literalmente “A canção daquele que é pleno de todas as opulências”. *Gita*, em sânscrito, significa canção e *Bhagavan*, aquele que possui todas as opulências. O *Bhagavad-Gita* é uma escritura clássica dentro da tradicional literatura milenar da Índia Antiga, conhecida como literatura védica. Esta escritura na verdade é um dos capítulos da maior epopéia épica da literatura humana, o Maha-Bharata, o qual é composto de cem mil estrofes, divididas em cem capítulos, dos quais o Bhagavad-Gita é o sexagésimo terceiro (RENOU; FILLIOZAT, 1947, p. 394) Este capítulo do Maha-Bharata, tendo em vista seu teor místico e filosófico – e o fato de ser considerado por algumas tradições espirituais da Índia como tendo sido falado por Deus em pessoa – tornou-se uma das principais referências dentro das múltiplas e diversas práticas espirituais abarcadas pelo termo generalizante e pouco explicativo de hinduísmo.

com que esse álbum, tão peculiar e aparentemente desconhecido, se configurasse enquanto um objeto de reflexão interessante para uma vindoura pesquisa antropológica.

Para que o leitor fique devidamente situado quanto à minha posição de fala, faz-se necessário comentar um pouco sobre minha relação com o Movimento Hare Krishna. Ainda mais pelo fato de que minha atração pelo disco comentado acima, bem como por seu criador, tem uma relação direta com meu pertencimento a esta forma de prática espiritual.

Sou um membro do Movimento Hare Krishna que, assim como Rogério Duarte, foi iniciado na linha sucessão discipular *vaishnava* chamada *Brahma Madva Gaudyia Sampradaya*<sup>9</sup>. No dia primeiro de janeiro de 2013, recebi minha iniciação e meu nome espiritual, Vira Nitai Krpa Das, que significa, servo da corajosa misericórdia de Nityananda<sup>10</sup>. Frequento e participo das atividades do templo Hare Krishna de Curitiba desde agosto 2011, sendo que a ocasião na qual tomei conhecimento do disco ‘Canção do Divino Mestre’ – no primeiro semestre de 2012 – esteve diretamente ligada a um fator importante no desenvolvimento de meu relacionamento com Krishna e com seus devotos.

Eu ‘descobri’ esse disco no dia em que pela primeira vez cantei as dezesseis voltas de japa mala, uma espécie de rosário de 108 contas utilizando pelos devotos para contarem o número de vezes que repetem o *maha-mantra*<sup>11</sup> *Hare Krishna Hare Krishna Krishna Hare Hare Hare Rama Hare Rama Rama Rama Hare Hare*. Essa é a prática central na vida de um praticante de *bhakti-yoga*<sup>12</sup> em sua busca por

---

<sup>9</sup> Representantes, como afirma Weber, da expressão mais próxima do que os ocidentais chamam de “religião”, pois são comunidades que não exigem o pertencimento por via de nascimento (WEBER, 1987, tomo II: 32). As quatro *sampradayas vaishnavas* são: *Ramanuja-sampradaya*, ou escola miticamente advinda da Deusa da fortuna Lakshmi; a *Madhva-sampradaya*, miticamente advinda do deus Brahma e propagada pelo filósofo Madhva; a *Vishnusvami-sampradaya*, advinda do deus Shiva; e a *Nimbarka-sampradaya*, advinda do sábio divino Sanat-kumara. São todas propagadas por filósofos da nossa época medieval, mas que se remetem miticamente a uma origem divina de acordo com o vaishnavismo moderno.

<sup>10</sup> Nityananda foi um avatar divino, considerado um dos precursores do Movimento Hare Krishna, que, na região da Bengala Ocidental na Índia, junto com seu irmão, Chaitanya, iniciou a propagação do Harinama Sankirtan, o canto congregacional dos nomes de Deus através do mantra Hare Krishna (SILVEIRA, 1999).

<sup>11</sup> O significado deste mantra será devidamente explorado no capítulo quatro desta dissertação

<sup>12</sup> Forma de buscar estabelecer conexão com Deus através do serviço devocional amoroso (SILVEIRA, 1999)

reestabelecer sua suposta união (*yoga*) perdida com este que é considerado pelos devotos como a ‘Suprema Personalidade de Deus’, Krishna.

No dia em que consegui pela primeira vez cumprir a meta estipulada pelo fundador do Movimento Hare Krishna no Ocidente, Bhaktivedanta Swami Prabhupada, repetindo 1728 vezes o *maha-mantra* eu entrei em contato com o disco *Canções do Divino Mestre*. Esse fato foi lido por mim como uma ‘misericórdia de Krishna’, pois o contato com a sua proposta de apresentar uma versão tropicalista da clássica escritura do pensamento védico foi algo que me estimulou a buscar intensificar minha prática da consciência de Krishna.

Esse estímulo se deu por conta de que, antes de me associar com os devotos, a preocupação central da minha vida era ouvir e criar músicas, prática esta na qual o tropicalismo tinha sentido muito especial, como para maioria das pessoas que estudam e se aprofundam na história da música popular no Brasil. Ter me aproximado de uma leitura, concretizada no disco, segundo a qual o tropicalismo teria uma íntima relação com Krishna me fez vislumbrar uma forma de integrar meu mundo de interesses pessoais à vida devocional.

Na medida em que me aprofundei nos detalhes da produção de minha descoberta musical e, mais especificamente, em aspectos biográficos do artista que estava por detrás da tradução da obra que serviu de base para a composição do disco, deparei-me com as características singulares da vida de Rogério Duarte, cuja trajetória veio então a tornar-se o próprio objeto de minhas reflexões. Vi na pessoa de Rogério Duarte, e em sua trajetória singular, um caminho interessante para compreender aspectos de duas manifestações que despertavam meu interesse pessoal e intelectual, a contracultura e o Movimento Hare Krihna.

Dentro de um grupo de artistas geralmente associados à efervescência cultural dos anos 60 e 70 a obra e a trajetória de Rogério Duarte, apesar da recente revalorização manifestada em exposições nacionais e internacionais, é aquela sobre a qual ainda existe uma grande escassez bibliográfica, se comparada à quantidade de estudos existentes, por exemplo, sobre as obras e vidas de Hélio Oiticica e Torquato Neto, artistas estes que estiveram envolvidos com circunstâncias artísticas e existenciais semelhantes às de Rogério, apesar de, obviamente, serem diferentes em uma série de aspectos.

Como já foi apontado por Narlan Matos Teixeira (2012) – autor do único trabalho acadêmico que versa especificamente sobre Rogério Duarte – Duarte é

constantemente citado em estudos consagrados acerca do Tropicalismo como “mentor filosófico”, “um dos principais interlocutores”, “guru” e também como “um dos precursores do movimento”. Tem isto em vista, com exceção do trabalho citado, em quase nenhuma destas reflexões essa posição singular de Duarte foi devidamente explicada e considerada, sendo que, em geral, poucas páginas da reflexão foram destinadas à sua figura e atuação.

A especificidade da trajetória de Duarte como objeto de pesquisa antropológica, para além do propósito acima mencionado de preencher uma lacuna verificada na produção acadêmica sobre o assunto, reside principalmente na presença considerável, em sua trajetória social, de vivências associadas a situações importantes da experiência humana de vida. Além disso, o tipo de diálogo que Duarte estabeleceu com a espiritualidade, bem como a visão que ele tem da Tropicália como emergência de um discurso terceiro-mundista, permite-nos também considerar o anseio da busca pelo outro, tal como este se fez presente em uma parcela da juventude dos anos 60 e 70 que buscava alternativas, filosóficas, espirituais e políticas para a ordem estabelecida da Civilização Ocidental (ROSZAK, 1972).

Dessa maneira, através da redução da escala de observação, creio ser possível perscrutar mais a fundo a inserção de discursos, práticas e ideias outras (como por exemplo, aquelas provenientes da Índia) dentro do aspecto mais amplo do pensamento e produção cultural brasileira. Como coloca Coelho,

ser um artista marginal naquele período ditatorial de cassações, torturas e consensos ufanistas era fazer parte de um esforço na fundação de um espaço em que o outro, o estranho, o desviante e sua voz podem – e devem – ecoar pra sempre em nossa sociedade. (COELHO, 2010, p. 14).

Tendo em vista que Narlan Mattos Teixeira (2012), em sua tese de doutorado pela Universidade de Illinois nos Estados Unidos, foi um pesquisador que também realizou esse mergulho na vida obra de Rogério Duarte, cabe colocar aqui algumas considerações sobre seu trabalho e o modo pelo qual acredito que ele difere do meu.

Seu foco principal era elaborar uma reflexão através da qual fosse possível comprovar a importância e a centralidade de Duarte para com a Tropicália. Teixeira (2012) foi muito objetivo ao reparar no interessante de que em muitas ocasiões Duarte foi colocado como um “mentor filosófico” e até mesmo como um “guru do

tropicalismo”, mas que a maneira prática pela qual ele veio a ser reconhecido desta forma permanecia obscura e não explicada pela crítica clássica<sup>13</sup> do tropicalismo. Dessa maneira, sua tese se propõe a trazer à tona essa participação estética e filosófica de Rogério Duarte no Tropicalismo basicamente através de uma análise detida do artigo *Notas sobre o Desenho Industrial* (publicado por Duarte em 1965) bem como por considerações acerca de sua trajetória de vida. Sua conclusão é a de que este artigo seria o ato inaugural da estética pós-moderna no Brasil, bem como o embrião daquilo que viria a se tornar a Tropicália.

Apesar de certas similaridades, sendo a principal delas o fato de tomar a vida e obra de Rogério Duarte como foco de estudo, o meu trabalho se estrutura sobre outro tema de pesquisa. Enquanto Teixeira se preocupa principalmente com a participação de Duarte no Tropicalismo, meu trabalho tem como propósito pensar a relação deste artista com a espiritualidade, bem como as consequências deste relacionamento em sua produção artística, com o objetivo de tematizar as dinâmicas sociais ligadas ao desenvolvimento da contracultura no Brasil em um período de ditadura militar. Minha reflexão também tem o objetivo de compreender o papel que a busca da espiritualidade desempenhou enquanto caminho para reconstrução do significado de uma vida marcada por uma intensa experiência de desestruturação. Neste sentido, procurarei compreender o sentido particular que Rogério Duarte conferiu à experiência da transcendência, ao relacioná-la com aspectos centrais de sua vida anterior à busca espiritual, ou seja, a arte e a racionalidade.

Essa diferença de propósitos faz com que, no trabalho de Teixeira (2012), a trajetória de Rogério Duarte fosse tratada apenas até meados dos anos setenta, sendo que mesmo no que se refere a esta época seu trabalho apresentou uma escassez de informações a respeito das diversas formas de busca espiritual com as quais Duarte esteve envolvido neste período. Dessa maneira, meu trabalho apresenta uma novidade em relação ao de Teixeira (2012), pelo fato de – além de trazer à tona as experiências de Duarte concernentes à espiritualidade – considerar e apresentar elementos de sua trajetória para além de meados dos anos 70, que é o ponto até onde vai sua tese.

---

<sup>13</sup> (CALADO, 1997; FAVARETTO, 1996; NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998)

## II

Para realizar os propósitos desta pesquisa de dissertação, como já deixei transparecer, pretendo realizar um estudo de trajetória a partir da construção de uma etnografia calcada na análise documental. A partir do modo pelo qual ele foi utilizado na Escola de Chicago, podemos dizer que o estudo de biografias e histórias de vida surgiu nas ciências sociais primeiramente como uma ferramenta de pesquisa, sendo que, posteriormente – após um período em que esse tipo de análise cai num certo esquecimento (QUEIROZ, 1988; SANTOS, 2014) – acabou por retornar com mais força nos anos 70.

A partir desse momento, por influência dos usos que a História passou a fazer deste tipo de estudo, ele acabou por se configurar enquanto um campo de pesquisa. Como fica então evidente, essa é uma área marcada pela abordagem interdisciplinar, em que colaborações da sociologia e da antropologia somam-se àquelas provenientes de história, característica esta que se fará marcante também em meio próprio trabalho.

No que concerne às críticas feitas a este tipo de estudo, é comum serem levantados questionamentos quanto à possibilidade efetiva de se realizar um estudo objetivo a partir da perspectiva subjetiva de um indivíduo. Vários autores como Bertaux (1999) e Pollak (2010) buscaram então, de diferentes modos, desenvolver maneiras de conferir um caráter objetivo a este tipo de estudo. Segundo Guérios (2011) as principais ideias de Bertaux foram publicadas em um artigo chamado *“L’approche biographique: sa validité méthodologique, ses potentialités”* (Bertaux 1999). Neste artigo, tal como argumenta Guérios (2011), Bertaux defendeu uma forma de trabalhar com relatos de vida na qual se dispensaria a análise de fontes externas ao discurso do sujeito, buscando focar nos esforços que este realiza para dar sentido à sua história pessoal.

Apesar desses esforços, Bourdieu (1986) em um texto clássico sobre a ilusão biográfica, defendeu a ideia de que a biografia – bem como o biografado – seriam uma ilusão e desse modo esse tipo de estudo, dentro do qual ele incluiu o estudo de histórias de vida e de narrativas biográficas deveriam ser banidos das ciências sociais. A trajetória de um indivíduo se daria como a de um trem numa rede de metro, através de linhas estruturadas e definidas, sendo que a função do sociólogo seria refletir e considerar essas estruturas, e não a perspectiva particular do sujeito que, de acordo com este paradigma epistemológico, seria uma ilusão.

A crítica que Bourdieu (1986) realizou estava fundamentada na pressuposição de que o pesquisador de biografias bem como o biografado partilhariam de uma ilusão comum de considerar a vida como um todo coerente. Bourdieu (1986) nesse texto desqualifica os esforços de construção de sentido por parte das pessoas pesquisadas bem como de colegas seus que buscavam dar legitimidade a esse tipo de estudo, e deixa de ver o esforço realizado pra transformar a biografia num campo de estudo social legítimo. Nesses esforços, como naquele realizado por Bertaux (1999), vemos que o estudo de biografias e histórias de vida não é necessariamente a reificação do individualismo tal como acusa Bourdieu, isso por que, ao contrário do que pensa esse autor (que confunde o esforço e a perspectiva do pesquisador com a do pesquisado), o propósito da história da vida não é construir a coerência do indivíduo, mas sim indagar em torno de quais seriam as condições de possibilidade das diversas construções de sentido e coerência realizadas pelo sujeito que é tomado como objeto de reflexão.

No esforço para se conferir uma legitimidade objetiva para construção de uma pesquisa que se dá a partir de uma perspectiva subjetiva é muito comum também deparar-se com o dilema que gira em torno da relação entre indivíduo e sociedade. Esse impasse constituinte das ciências sociais, como sugere Elias (1994), gera análises que hora pendem para um individualismo e outras para uma espécie holismo. Para já de saída tomar uma postura que me permita sair desse dilema infrutífero e por vezes paralisante pretendo me utilizar de duas fontes teóricas, a teoria do social tal como presente em Norbert Elias e alguns dos preceitos da micro-história tal como apresentada por Giovanni Levi (1992).

Elias (1994) apresenta o social como uma rede de relações, como um todo relacional formado por grupos e indivíduos interdependentes, sendo justamente essa interdependência aquilo que forneceria o lastro para a concepção do todo relacional. Seu conceito de rede busca fornecer um vocabulário para apreender adequadamente fenômenos sociais sem recorrer a um vocabulário reificante. Segundo este autor:

Para ter uma visão mais detalhada desse tipo de inter-relação, podemos pensar no objeto de que deriva o conceito de rede: a rede de tecido. Nessa rede, muitos fios isolados ligam-se uns aos outros. No entanto, nem a totalidade da rede nem a forma assumida por cada um de seus fios podem ser compreendidas em termos de um único fio, ou mesmo de todos eles, isoladamente considerados; a rede só é compreensível em termos da maneira como eles se ligam, de sua relação recíproca. Essa ligação origina

um sistema de tensões para o qual cada fio isolado concorre, cada um de maneira um pouco diferente, conforme seu lugar e função na totalidade da rede. A forma do fio individual se modifica quando se alteram a tensão e a estrutura da rede inteira. No entanto essa rede nada é além de uma ligação de fios individuais; e, no interior do todo, cada fio continua a constituir uma unidade em si; tem uma posição e uma forma singulares dentro dele. (ELIAS, 1994, p. 35).

Essa concepção nos será útil na medida em que permitirá partir do princípio de que só poderemos almejar compreender algo do fenômeno que aqui buscaremos estudar quando o considerarmos em função das redes de relacionamento que ele estabeleceu ao longo de sua vida. Essas redes podem então ser vistas como sendo fruto de escolhas individuais feitas em conjunturas relacionais específicas, sendo que tanto o todo como o particular são mutuamente dependentes e reciprocamente relacionados, não sendo possível pensar sobre um sem considerar o outro.

Giovanni Levi (1992) por sua vez, ao tratar acerca das práticas teóricas gerais da micro-história, aponta também elementos interessantes para sairmos do dito dilema entre indivíduo e sociedade. Isso se dá, pois, segundo sua perspectiva, o propósito de se abordar algum aspecto da esfera micro-social não é buscar um reflexo ou refração daquilo que se considera enquanto macro (postura na qual se considera o indivíduo enquanto um micro-cosmo do todo). Por conta da observação a partir de fenômenos micro, o pesquisador teria a possibilidade de compreender o macro com uma complexidade muito maior e mais profunda, devido ao fato de ele se apresentar então enquanto um mosaico dinâmico das perspectivas micro. Para Levi “a micro-história como uma prática é essencialmente baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental” (1992, p. 135).

Neste tipo de perspectiva o pesquisador preocupa-se em definir as ambiguidades do mundo simbólico e a pluralidade de interpretações possíveis desse mundo, tendo em vista o fato de que toda ação social é considerada enquanto um resultado de uma constante negociação, manipulação, escolhas e decisões que o indivíduo realiza perante uma realidade normativa que, embora difusa, oferece muitas possibilidades de interpretação e liberdade pessoais (LEVI, 1992).

Tendo em mente essa meta de realizar uma análise em que estejam equilibrados os propósitos compreensivos com os explicativos, a concepção da realidade enquanto um ponto de fuga (LEVI, 1992) me parece muito interessante em uma pesquisa que tem por intenção refletir sobre a trajetória social de um sujeito.



Isso porque, mesmo que em certa medida inatingível, a realidade enquanto um ponto de fuga nos força a tentar, através de um exaustivo levantamento de fontes, restituir o máximo possível as redes concretas de sociabilidade bem como as escolhas do sujeito – mesmo tendo consciência da impossibilidade de se tomar a vida de uma pessoa em sua totalidade. Nesse sentido o que se procura não é restituir a verdade, mas sim se aproximar o máximo possível da experiência concreta do sujeito a partir dos dados e fontes disponíveis.

De um modo geral a pesquisa a ser realizada terá o material documental como seu campo privilegiado. Até o momento foram coletadas dezesseis entrevistas, cinco depoimentos e mais cinquenta matérias de jornal que tratam acerca de Rogério Duarte. Além disso, tenho à disposição três livros publicados por ele: *Canção do Divino Mestre* (1998), *Tropicaios* (2003) e *Gitagovinda* (2011) que, juntamente com o material gráfico produzido ao longo das décadas de sessenta e oitenta serão da grande utilidade para reflexão.

Cabe aqui considerar que, em relação à sua produção visual (a qual inclui capas de disco, cartazes de filme e capas de livro), pretendo realizar um tipo de análise que considere as especificidades de linguagem visual enquanto modo de produzir um determinado discurso acerca daquele momento cultural. As entrevistas e matérias comentadas acima foram em sua maioria coletadas nos livros mencionados, no livro *Encontros* (organizado por Sérgio Cohn, 2009) bem como na internet – através da qual tive acesso a jornais que publicaram matérias sobre ele (como o jornal “a Tarde” e “Folha de S. Paulo”) e, principalmente, a jornais das décadas de 60 e 70 através do site *homeroteca digital*, que possui em seu acervo centenas de periódicos para consulta online e gratuita.

Existem também outros livros que trazem informações esparsas quanto à relação de Duarte e a Tropicália, que também serviram de fonte de informação, como por exemplo, *Avant-Garde na Bahia* de Antônio Risério, *Verdade Tropical* (2008) de Caetano Veloso, *Geração em Transe* de Luiz Carlos Maciel, *1968* de Zuenir Ventura e *Noites Tropicais* de Nelson Motta.

Cabe considerar que esses materiais serão utilizados a partir de uma minuciosa e detida crítica das fontes, buscando um tipo de postura em que não se tomará o que é dito pela fonte enquanto revelação da verdade (afinal não é disso que trata pesquisa), senão que elas serão tomadas enquanto algo que está sendo enunciado a partir de uma determinada posição e circunstância específicas, as quais

podem inclusive revelar mais informações quanto à rede de relacionamentos na qual esses sujeitos se inserem. Desse modo o que se propõe é reconstituir o sentido e a vivência do que foi dito, realizando uma reconstituição das condições do enunciado das fontes, ou seja, considerando o que foi vivido, a experiência do narrador, quais são os possíveis interlocutores bem como quais são as formas narrativas escolhidas para dar conta da experiência.

Segundo Cunha (2004) a possibilidade de transformar a pesquisa de arquivo em uma pesquisa de campo reside na capacidade que o pesquisador tem de realizar um diálogo com os documentos. Cabe considerar que, para a efetivação de tal diálogo, faz-se necessária a aplicação de técnicas não exatamente similares às utilizadas no campo convencional. É neste sentido que acredito residir a importância de uma crítica detida das fontes, pois será através desse processo que será possível estabelecer um diálogo com os documentos.

Quanto aos textos de primeira mão, ou seja, os relatos de vida e entrevistas dados pelo próprio Rogério Duarte terei o cuidado de analisá-las, também a partir reconstituição das condições de enunciação, buscando descobrir quais são os elementos utilizados pelo próprio Duarte para dar sentido e significado à sua trajetória (BERTAUX, 1999). O tipo de perspectiva que aqui se adota é similar àquelas expressas por Levi (1992), ou seja, buscarei construir o problema de pesquisa bem como a reflexão propriamente dita a partir daquilo que meu material documental me permitir falar. Não pretendo realizar uma busca utópica de conhecimento integral do indivíduo em toda a sua vida, afinal esse seria um trabalho inesgotável.

Tendo em vista o fato importante de o sujeito que aqui tomo como centro de minha pesquisa ter estado vivo durante a maior parte do meu período de pesquisa é evidente que realização de uma entrevista com ele também foi parte essencial na construção de minha pesquisa. Essa entrevista se constituiu como mais um elemento a compor este corpus documental que configurou meu campo de pesquisa.

### III

No intuito de realizar os propósitos apresentados, essa dissertação foi dividida em quatro capítulos. O primeiro deles, intitulado *Da poesia à neodésia*,

*Marginália 1 como retrato contemporâneo de Rogério Duarte*, tem como objetivo realizar uma apresentação inicial da obra e trajetória de nosso interlocutor. Essa apresentação terá como base uma descrição e reflexão acerca de uma exposição realizada em sua homenagem no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro. Buscando fornecer subsídios para que um leitor que não conhece Rogério Duarte possa aproveitar o sentido da minha reflexão, esse capítulo procura apresentar o emaranhado de relações, influências e debates dos quais, ao longo dos próximos capítulos, irei puxando os fios para compor o todo de minha reflexão.

O segundo capítulo, denominado *Dos anos de formação ao sonho antropofágico*, além de apresentar considerações sobre seu período de formação na Bahia, visa elaborar uma reflexão acerca da maneira pela qual, ao longo dos anos 1960, a arte ocupou um espaço de transformação política da realidade dentro da conjuntura brasileira. A compreensão dessa situação passa necessariamente pelo debate entre forma e conteúdo revolucionários preconizado pela arte engajada e a arte de vanguarda, mais especificamente entre o CPC da UNE, de um lado, o tropicalismo de outro. Esse embate, ao qual Rogério Duarte se relacionou intimamente desde o início dos anos 1960, é central para compreender a conjuntura em que foram gestadas as propostas tropicalistas, bem como o modo pelo qual essas propostas de algum modo oferecem uma saída para o impasse colocado por esse debate.

A importância deste capítulo se dá pelo fato de que sem compreender o lugar que a arte assumiu como meio de transformação política da sociedade não é possível realizar a maneira pela qual a busca pela espiritualidade oriental, que emerge mais intensamente na juventude brasileira a partir da década de 1970, se relacionou também com a produção artística especialmente no caso de Rogério Duarte. Além disso, pretendo pensar em que medida a chamada revolução tropicalista – ao articular de uma maneira própria o sentido de arte forjado nesse período – acabou por institucionalizar um espaço de atuação e pensamento que possibilitou manifestações artísticas e comportamentais mais comumente associadas à contracultura.

O terceiro capítulo, denominado *A Grande Porta do Medo e as Portas da Percepção*, traz como eixo fundamental a experiência de ruptura vivenciada por Rogério Duarte por conta da tortura. A partir desta experiência – que se fará presente no texto por meio do relato sobre a ocasião que Duarte escreveu na época

– será central nesse capítulo compreender uma mudança que ocorreu nos anos setenta na juventude brasileira, a emergência do paradigma arte e vida em oposição ao binômio arte e sociedade. Como coloca Buarque de Hollanda (1979) nesse período, na medida em que ocorreu um progressivo desinteresse pela política, tal como era pensada e praticada em 1960, o engajamento na prática política foi substituído pela valorização da mudança de vida, na qual o tema da desrepressão e da liberdade substituíram, nesse grupo, os temas mais convencionalmente considerados políticos, dando lugar à função supostamente libertadora dos tóxicos, da sexualidade e da experiência com práticas espirituais diversas daquelas comumente praticadas, geralmente de origem oriental.

O propósito será então indagar acerca de como esse contato transcendental, especificamente no caso de Rogério Duarte, foi tomando forma ao longo do tempo, sendo trabalhado e retrabalhado pelas condições de possibilidade que sua época lhe oferecia para experienciar e expressar esse tipo específico de anseio. Desse modo, será central, nesse capítulo, refletir sobre quais foram os elementos presentes na sociedade brasileira da época, bem como nas redes de sociabilidade nas quais Rogério estava inserido que, ao configurarem um determinando campo de possibilidades, tornaram plausível que a busca transcendental de Rogério tomasse a forma que tomou.

Essa postura de maneira alguma pretende condicionar o indivíduo ao seu contexto, mas sim considerar concretamente a conjuntura específica na qual se encontra esse sujeito no momento dado em que é levado a fazer escolhas, às quais se dão perante um conjunto dado de possibilidades. Pretendo então ir refletindo sobre como foram se construindo e quais eram essas possibilidades de escolha perante Rogério Duarte, mais especificamente, a partir de quando a temática da espiritualidade passou se configurar como elemento central de sua maneira de constituir e conceber o sentido de sua vida.

Desta maneira, pretendo nesse terceiro capítulo, de um modo geral, indagar acerca das possíveis relações entre essa mudança de paradigma representativa dos anos 1970 e a intensificação da violência do regime ditatorial – recrudescimento este marcado pela promulgação do Ato Institucional número 5 – bem como com o desenvolvimento técnico-econômico da classe média possibilitado também pelo governo militar.

Alguns autores passaram a utilizar, para se referir aos anos 1970, a expressão 'vazio cultural'<sup>14</sup>. Não concordando com essa perspectiva pretendo, através dos acontecimentos que o leitor poderá acompanhar neste capítulo, investigar a possibilidade de considerar que o que ocorreu foi, em realidade, um processo de transformação.

Finalmente, no quarto e último capítulo, intitulado *Razão e Transcendência*, o foco será indagar acerca da relação entre razão e espiritualidade, tal como essa relação se apresenta nas buscas espirituais de Rogério Duarte, procurando pensar o modo pelo qual elas informam acerca de sua experiência contracultural e tropicalista e vice-versa. Sendo assim o intuito central deste capítulo será questionar-se acerca do quanto, apesar de adentrar em uma intensa busca espiritual desencadeada por um processo de tortura e proximidade com a loucura, a racionalidade continuou sendo um eixo essencial através do qual Rogério Duarte vivenciou essa experiência. Como ocorreu esse processo, quais elementos Duarte utilizou para constituí-lo e como ele se expressou em sua produção artística são questionamentos que buscaremos responder nesse capítulo.

Nesse intuito será interessante também levantar indagações acerca de como e porque o Movimento Hare Krishna se configurou como sendo aquele que forneceu a Rogério Duarte, após uma diversificada busca espiritual, uma possibilidade de ressignificação de sua trajetória, após a desestruturação ocasionada pela tortura.

Finalmente, o propósito mais amplo deste capítulo é questionar acerca da possibilidade de considerar a maneira pela qual a iniciação no Movimento Hare Krishna englobou mudanças e continuidades que Rogério Duarte estabeleceu através de sua experiência de vida. Ao mesmo tempo em que foi fruto da mudança de paradigma presente nos anos 70, comentada no capítulo três, na qual a tônica passou a ser considerar que não existe revolução que não passe pelo individual, ou, pela liberação individual, esta iniciação no movimento estabeleceu continuidades com certas posturas com as quais Duarte esteve intimamente ligado ao longo dos anos 60.

---

<sup>14</sup> (MUGGIATI, 1981, p. 108; VENTURA, 1999).

Apesar de transcendentalista, uma das principais características deste movimento que tem sua gênese no ocidente no ano de 1966 em Nova York, é seu ativismo social que se manifesta principalmente através de suas atividades de pregação, sendo a distribuição de livros a principal delas. Além disso, apesar de intimamente associado a uma busca por um afastamento em relação à racionalidade ocidental, a relação de Duarte com o Movimento Hare Krishna de maneira alguma prescinde ou exclui a relação com a razão, algo que se expressou na sua relação com seu mestre espiritual bem como na sua atividade como tradutor, a qual, por sua vez, se conectou também com o aspecto missionário do movimento. Esses relacionamentos irão configurar o cerne do argumento a ser desenvolvido neste quarto capítulo.

## 1. DA POESIA À NEODÉSIA, MARGINÁLIA 1 COMO RETRATO CONTEMPORÂNEO DE ROGÉRIO DUARTE

*“Enquanto eu lia o livro, /a famosa biografia: /-  
Então é isso (eu me perguntava) /o que o autor  
chama de a vida de um homem? /E é assim que  
alguém, /quando morto e ausente eu estiver, /irá  
escrever sobre minha vida? /(Como se alguém  
realmente soubesse de minha vida um  
nada, /quando até eu, eu mesmo, tantas vezes  
/sinto que pouco sei ou nada sei /da verdadeira  
vida que é a minha: /somente uns poucos traços  
/apagados, uns dados espalhados /e uns desvios,  
que eu busco /para uso próprio, marcando o  
caminho /daqui afora”  
Walt Whitman, (Folhas da Relva)*

### 1.1. O INDIVÍDUO E A VARIAÇÃO DE OBJETIVA

Refletir sobre a trajetória de um indivíduo não pode ter como propósito elucidá-lo, como quem decifra um enigma perante a esfinge ou como se, ao refletir sobre ela, houvesse uma resposta final a se chegar similar à de quem termina de montar um quebra-cabeças: a resposta final não existe e há sempre uma peça que se desloca quando somos tentados a considerar que o quebra-cabeças se completou.

Isso se dá porque essa tarefa é impossível e, do ponto de vista acadêmico, infrutífera, já que o número de variáveis necessárias a tal empreitada é inacessível até mesmo para o próprio indivíduo. Mesmo que recorrendo a generalizações e projetos fechados que busquem dar uma feição harmônica e coerente a um todo descontínuo e complexo, é impossível, tendo em vista a multiplicidade de situações que um indivíduo experiencia em sua vida, abarcar o todo vivencial da vida de uma pessoa em um esforço biográfico, em qualquer uma das faces que esse impulso, nem sempre presente, possa vir a tomar.

Nesse sentido o que nos interessa, considerando a própria inexistência de um sentido último para a existência de alguém, são os rastros, evidências e elementos que uma determinada trajetória nos oferece para sermos capazes de falar acerca de outras coisas. As quais podem ser justamente a maneira pela qual as buscas de sentido foram consideradas e vivenciadas por um grupo de pessoas em um determinado tempo.

Ou seja, mesmo que o sentido último de uma determinada experiência de vida seja inacessível, e por que não, inexistente, os rastros que o sujeito deixa e os

relacionamentos que ele estabelece ao longo dessa busca são elementos importantes. A partir deles podemos considerar o modo pelo qual essa procura, que no caso em específico aqui tratado esteve associada à espiritualidade, foi experienciada por um grupo mais amplo de pessoas.

Para que essa fala que procuro construir seja válida, e não somente uma especulação fragmentada, é necessário que tomemos a trajetória de um indivíduo como o caminho através do qual podemos levantar elementos minimamente concretos para embasar nossa reflexão. Para que esses elementos sejam efetivamente úteis ao nosso propósito, fazem-se então indispensáveis os documentos, que são as pistas deixadas por um indivíduo ao longo de sua trajetória.

A partir dessas pistas poderemos então, ainda que de maneira precária, ancorar uma reflexão que, senão completa, pode ao menos ter a realidade como seu ponto de fuga. Dessa maneira considera-se que os documentos podem nos dar acesso não tanto à realidade objetiva, mas sim a uma dada versão que foi possível de ser elaborada sobre ela em um momento específico, sob determinadas circunstâncias. A realidade, sendo uma espécie de ponto de referência analítico, não é nesse caso algo sólido e objetivo a ser atingido. Como coloca Giovanni Levi:

[...] a escolha do individual não é considerada contraditória com a do social: torna possível uma abordagem diferente deste último, sobretudo, permite destacar, ao longo de um destino específico – o destino de um homem, de uma comunidade – de uma obra, a complexa rede de relações, a multiplicidade dos espaços e dos tempos nos quais se inscreve. (LEVI, 1992, p. 17).

Tendo em vista o fato de que Rogério Duarte é o fio condutor de minhas reflexões no intuito de pensar a relação entre contracultura e espiritualidade na geração dos anos 60 e 70 no Brasil, entendo que é necessário que o leitor tenha uma ideia geral e ampla acerca de quem é esse indivíduo, quais são os temas com os quais sua obra se relacionou, quais ideias movimentaram suas invenções e como elas foram consideradas no escopo mais amplo no qual sua obra e pensamento se inseriram.

No intuito de realizar este propósito irei neste primeiro capítulo elaborar uma apresentação inicial acerca da obra e trajetória de Rogério Duarte, tomando como ponto de partida a descrição da exposição *Marginália 1*, realizada em sua homenagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Sendo esta uma espécie de retrato recente de Rogério Duarte, ela nos permite compreender as questões que



sua obra e trajetória levantam contemporaneamente, bem como quais são as imagens e representações geralmente associadas a ele e à sua produção. Assim teremos um primeiro vislumbre geral do emaranhado do qual, posteriormente, iremos puxando os fios para tecer nossas considerações. Essa apresentação inicial colabora assim no sentido de tornar mais explícitos e evidentes os motivos pelos quais eu acredito que aquilo que pretendo compreender pode ser satisfatoriamente considerado tomando como fio condutor a trajetória de Rogério Duarte.

FIGURA 1 – O ARTISTA



Fonte: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>. Acesso em: 22/11/2015.

Antes de prosseguir à descrição da exposição, me parece válido refletir sobre o caráter construído e planejado de tal empreitada. Isso se faz necessário pois estes pressupostos irão balizar minha maneira de abordar esta manifestação artística. Quando nos aproximamos de uma exposição, assim como de uma

dissertação, é útil nos perguntarmos acerca de qual foi a impressão que os curadores tentaram passar acerca das obras e do artista por ela retratado. Para isso precisamos considerar quais foram as obras escolhidas, como elas são dispostas no espaço e qual narrativa os trabalhos apresentados constroem acerca do artista ali representado.

Assim como em uma fotografia o fotógrafo escolhe seu objeto, o ângulo a partir do qual abordá-lo, a posição na qual ele poderá captar esse ângulo e a iluminação que lhe permite transmitir a leitura que ele tem sobre o objeto. O organizador de uma exposição (nesse caso os organizadores, tendo em vista o fato de que os responsáveis pela exposição são Manuel Raeder, designer alemão e Diogo Duarte, um dos filhos do homenageado) realiza escolhas estratégicas que lhe permitem construir um determinado ponto de vista quanto àquilo que é exposto. Essas escolhas, muitas vezes dizem mais sobre o fotógrafo do que sobre aquilo que é fotografado.

As obras escolhidas para estarem ali presentes, a disposição delas no espaço, o mapa que conduz o visitante ao longo da exposição, o texto de abertura bem como o nome da exposição e o local onde ela se realiza são elementos significativos quando desejamos compreender o modo pelo qual foi construído um ponto de vista acerca de uma determinada obra e produção artística. Isso se faz ainda mais verdade quando a exposição em questão não é concebida e elaborada organicamente pelo próprio artista para ser apresentada desta maneira, sendo na verdade uma série de recortes interrelacionados de uma obra vasta e múltipla de um artista e intelectual que transita por entre áreas tão distintas quanto a poesia e a geometria, passando por xadrez, design gráfico e música.

Aproximando-nos mais uma vez da metáfora do fotógrafo temos de considerar que para construir o retrato de algo tão amplo e diverso os organizadores tiveram de realizar uma série de recortes, nos quais foi indispensável o uso de uma variação de objetiva em seu instrumento de captação daquilo que é retratado, para que uma imagem satisfatória pudesse ser produzida. Ou seja, assim como um fotógrafo que realiza uma série fotográfica acerca uma paisagem ampla, como a de um pôr do sol, terá de recorrer a enquadramentos tão diversos quanto a do horizonte e a dos detalhes de uma nuvem, os expositores variam entre peças consideradas obras primas na carreira do artista retratado (como os cartazes de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e as capas tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil) e outras

pouco conhecidas e exploradas como fac-símiles de cadernos não publicados, fotos pessoais do artista e até mesmo uma inusitada coleção de pedras do mesmo.

Similar à câmera (maquinaria de captação a disposição do fotógrafo com a qual ele torna-se apto a realizar uma variação de enfoque) os expositores, bem como o antropólogo, partem de uma concepção teórica e conceitual que lhes permite se aproximar dos elementos de modo a extrair-lhe algum significado.

E assim nos aproximamos da zona de intersecção entre essas três atividades, a do fotógrafo, a do curador e a do antropólogo. Uma exposição pode ser lida como uma cristalização de certos processos sociais. Ao consagrar determinados pontos de vista ela acaba por construir uma imagem acerca de Duarte. Em sua narrativa ela associa o artista e sua obra a imagens e discursos específicos, sendo esse o procedimento através do qual a exposição constrói mais uma versão sobre quem é Rogério Duarte.

A construção de uma reflexão antropológica que toma como seu objeto a trajetória de um indivíduo, assim como a fotografia e a exposição, também passa por escolhas de enfoque e representação acerca daquilo que se tenta compreender e expressar. A diferença, no caso do antropólogo, talvez resida na necessidade de se demonstrar consciente dessas escolhas à medida que elas vão sendo feitas, para que o jogo de escalas realizado possa contribuir efetivamente no sentido de complexificar, através dos detalhes na coloração das nuvens, o conjunto imponente do horizonte. Segundo Revel: “Variar a objetiva não significa apenas aumentar ou diminuir o tamanho do objeto no visor, significa modificar sua forma e sua trama” (1992, p. 145).

Levando à frente as analogias tecidas acima entre os trabalhos do fotógrafo, do curador e antropólogo faz-se necessário afirmar que não considero que a antropologia, enquanto uma atividade que se propõe científica, seja capaz de oferecer uma espécie de versão verdadeira ou absoluta que estaria subliminarmente implícita na prática inconsciente de seus interlocutores, uma espécie de versão para além das aparências que enganaria os agentes enquanto estes elaboram suas práticas. Considero, dessa forma, que aquilo que antropólogo apresenta, ou melhor, aquilo que pretendo apresentar enquanto um aspirante a antropólogo, seja mais uma versão dentre essas outras versões. Versão esta que encontra na expressão direta dos processos de formação dessas versões (das maneiras pelas quais

determinadas representações sociais específicas sobre a trajetória e obra de Rogério Duarte atingem sua estabilidade precária), sua própria especificidade.

## 1.2. MARGINÁLIA 1: ELEMENTOS DE UMA POSIÇÃO ESTÉTICA

*Marginália 1* foi apresentada no Rio de Janeiro, cidade onde a explosão tropicalista tomou sua forma inicial, onde Rogério Duarte estudou e lecionou design no início dos anos 60 e onde realizou, em 1968, significativos eventos de vanguarda ao lado de um artista de importância fundamental para os desdobramentos do tropicalismo e da arte de vanguarda brasileira, Hélio Oiticica<sup>15</sup>. E foi lá, no mesmo museu em que foi exposta a obra *Tropicália* e em que foi realizado o arrojado evento coletivo *Apocalilpopótese*<sup>16</sup>, e no qual aprendeu, lecionou e inovou, que Rogério Duarte foi homenageado em uma exposição que realizou uma retomada geral de sua obra. Não por acaso no Rio, não por acaso no MAM, e não por acaso intitulada *Marginália 1*.

De acordo com Duarte, em entrevista a Sérgio Cohn, o Tropicalismo só tomou corpo quando as forças artísticas provenientes de Salvador e do Rio de Janeiro “se encontram e oferecem seus aparatos, suas ferramentas para elaboração de um projeto maior” (2009, p. 112). Segundo Coelho “a tropicália mantinha suas raízes firmes em uma ideia de Brasil e de cultura brasileira que ainda passava pela ligação estético-histórica entre Bahia e Rio de Janeiro” (COELHO, 2010, p. 130).

Importante para a eclosão tropicalista, o Rio de Janeiro vinha sendo palco de importantes embates no campo da cultura desde o início dos anos 1950, com debates entre o concretismo e o movimento pós-concreto e, no início dos sessenta, entre a arte engajada e aqueles, por esta última, considerados alienados. A capital

---

<sup>15</sup> Esse artista plástico carioca foi aluno de Ivan Serpa no MAM do Rio Janeiro. Serpa, considerado um dos primeiros artistas abstrato-geométricos do Brasil, foi um dos precursores do movimento Concretista nas artes plásticas brasileiras. Oiticica, por sua vez, esteve envolvido nos principais debates estéticos do cenário nacional desde a metade dos anos 50. Foi ele o criador da obra de arte “Tropicália”, que veio, posteriormente a batizar o movimento artístico de renovação das bases estéticas de produção artística brasileira como um todo. Essa obra de arte era uma espécie de labirinto sem teto que remete à arquitetura das favelas apresentando, em seu interior, um aparelho de TV sempre ligado (COELHO, 2010).

<sup>16</sup> Foi um evento que reuniu instalações móveis, música ao vivo, sambistas da Mangueira e público no Aterro do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1968. Organizado por Rogério Duarte e Hélio Oiticica, esse evento se propunha a realizar um diálogo entre arte de vanguarda e participação popular (DUARTE, 2003).

baiana, por sua vez, vinha também desde o início dos anos 1950 sendo palco de importantes debates e formações artísticas e filosóficas de vanguarda por conta das atitudes tomadas pelo reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos.

Ligado a um pensamento humanista, Santos convidou uma série de grandes nomes da vanguarda intelectual e artística da Europa, como Lina Bo Bardi<sup>17</sup>, o maestro Koellreuter<sup>18</sup>, Walter Smetak<sup>19</sup>, dentre outros, para lecionarem na instituição pela qual ele era responsável. Como veremos mais à frente essa foi uma atitude decisiva para os desdobramentos pelos quais a arte e o pensamento estético brasileiro vieram a passar posteriormente. Assim, de acordo com Coelho,

Rio de Janeiro e Salvador eram, mesmo com a superioridade financeira e a maior visibilidade profissional proporcionadas pelo mercado de bens culturais de São Paulo, pólos centrais de produção e de legitimação do campo cultural que se estruturava nos grandes centros urbanos. Nas duas cidades encontrava-se uma juventude ávida em consumir e produzir informação, em atuar no âmbito do mercado cultural e, no limite, em participar de intervenções políticas em escala nacional. (COELHO, 2010, p. 79).

Baiano nascido em Ubaíra, Rogério Duarte estudou na Universidade da Bahia em cursos livres de artes visuais, teatro e música que esta instituição ofereceu durante a segunda metade da década de 1950. No início de 1960, contando com uma bolsa de estudos conseguida por Anísio Teixeira, mudou-se para o Rio de

<sup>17</sup> Arquiteta ítalo-brasileira nascida em 5 de dezembro de 1914, foi, segundo Teixeira (2012) muito importante no sentido de despertar em Rogério Duarte a consciência acerca da grandeza do elemento popular na arte e cultura brasileira. “Em Lina Bo Bardi, nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são apenas uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão superintelectualizada e europeia para arte popular brasileira” (TEIXEIRA, 2012, p. 35),

<sup>18</sup> Considerado um dos precursores da música dodecafônica no Brasil, este maestro alemão naturalizado brasileiro chega ao Brasil em 1930 fugindo do regime nazista. Trazendo na bagagem a influência de outros países pelos quais passara, como Índia e Japão, Koellreuter passa a ganhar a vida profissionalmente como professor, tendo como um de seus primeiros alunos o carioca Tom Jobim. Posteriormente, a convite de Edgard Santos, este músico que considerava que podia “servir melhor à sociedade no Terceiro Mundo” coordena o departamento de música da UFBA, influenciando diversos artistas que estiveram associados à eclosão do tropicalista (TOURINHO, 1999).

<sup>19</sup> Suiço que adotou o Brasil em 1937, fixando-se na Bahia a partir de 1957, nasceu em 1913. Segundo Augusto de Campos (1998) Smetak foi além de violoncelista, criador de música e de instrumentos-esculturas (“plásticas sonoras”), a partir da combinação cabaça & cordas. Como teórico expressou suas ideias cósmico-musicais em textos e entrevistas, num português aproximativo, entre poético e místico. No plano propriamente musical, caminhou, com resolução, para o microtonalismo. Ele acreditava, segundo Campos (1998) que através da “consciência dos microtons” e da superação do emocional se chegaria “à clareza da percepção da diversidade sonora” e a “ampliação da tônica e sua substituição pelo Som Gerador” e a “ampliação da série de 12 para 36 sons como uma prática para se obter a conscientização dos valores”. Tendo também lecionado na UFBA, influencia uma série de músicos posteriormente associados ao tropicalismo, dentre eles Rogério Duarte. A relação entre Smetak e Duarte será aprofundada ao longo do capítulo 3.

Janeiro. Durante esta época ele se inseriu no debate intelectual de vanguarda, ao mesmo tempo em que tomou parte nas manifestações militantes que tiveram no CPC da UNE<sup>20</sup> sua expressão máxima. Após ter realizado o curso Escolinha de Arte do MAM, Duarte passou a trabalhar no escritório de Aloísio Magalhães, de onde saiu em 1962 para atuar como diretor de arte do setor de agitação e propaganda do CPC da UNE.

Duarte lecionou no MAM até 1967, período no qual iniciou sua amizade com Hélio Oiticica e desenvolveu uma perspectiva radical, que encontrou no artigo *Notas Sobre o Desenho Industrial*, publicado em 1965 na revista *Civilização Brasileira*, a expressão máxima dessa postura intelectual, classificada por ele como uma estética fanática de negação da arte, negação do gratuito e do aspecto contemplativo da obra de arte.

De acordo com Teixeira (2012), o artigo *Notas Sobre o Desenho Industrial* pode ser considerado uma das pedras fundamentais da estética tropicalista, pelo fato de postular uma ruptura entre arte maior e menor, entre erudito e popular, entre indústria e arte, que será uma das tônicas do produção tropicalista, bem como da própria pós-modernidade. No intuito de constituir essa proposta de anti-arte, na qual se nega a contemplação como elemento constituinte da arte, Duarte foi um dos artistas que resgatou o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade para apresentar o modo pelo qual se daria a relação entre sujeito e objeto na arte:

Por uso, entendemos o contato operatório entre sujeito e objeto. Poderíamos dizer também, em vez de contato operatório, relação consumatória ou mesmo antropofágica, para usar a expressão de Oswald de Andrade. Ele via o uso como o ato de deglutir a coisa. O uso como condição de experiência no desenho industrial em contraposição à atitude contemplativa da relação homem e arte. (DUARTE, 2009:230).

Segundo Duarte, em entrevista para editora *Azougue* (2003), essa era uma posição muito influenciada pela discussão do design internacional, dos grandes teóricos do Arts and Crafts e da Bauhaus<sup>21</sup>, na qual havia uma percepção de que a

---

<sup>20</sup> Ver nota 3 da introdução.

<sup>21</sup> Criada por Walter Adolf Gropius em 1919, com a fusão da Academia de Belas Artes com a Escola de Artes Aplicadas de Weimar, Alemanha, a nova escola de artes aplicadas e arquitetura traz na origem um traço destacado de seu perfil: a tentativa de articulação entre arte e artesanato. Ao ideal do artista artesão defendido por Gropius soma-se a defesa da complementaridade das diferentes artes sob a égide do design e da arquitetura. O termo bauhaus – *haus*, "casa", *bauen*, "para construir" – permite flagrar o espírito que conduz o programa da escola: a ideia de que o aprendizado e o

arte seria algo burguês pertencente a um determinado momento pré-moderno e pré-industrial.

Partindo dessa postura estética radical, o que lhe interessava enquanto designer era aquilo que era útil. Esse tipo de postura foi o embasamento para sua defesa da posição de designer, dentro da qual seus produtos não deveriam ser considerados simplesmente como suporte ou veículos de algo, mas sim como obras em si.

E essa inversão é importante. Muita gente diz “o poster do filme”. Não é o poster do filme, é o poster do próprio poster. Muita gente olha o poster e não vai ver o filme. Então eu tenho um contato direto, estou falando com quem está vendo esse pôster. E é o mesmo com as capas de discos. Ou seja, a capa perde seu caráter puramente acessório, de ser uma cobertura cuja função seja apenas proteger uma coisa, para se tornar uma mídia, um suporte. Nesse ponto eu digo que fui importante, porque eu assumi a postura de ser um *designer*. Havia aquela ideia de artes superiores e artes inferiores, o que é uma discriminação, e eu era um militante radical contra isso. Eu dizia, não importa a pintura, a pintura é para os pintores. E eu não sou pintor, sou um *designer*. (DUARTE, 2009, pg 54).

Este tipo de afirmação nos possibilita apreciar o modo pelo qual essa postura estética anti-arte e anti-contemplação defendida por Duarte se tornou um elemento da própria arte, a partir dos embates de vanguarda nos quais ele tomou parte juntamente com outros artistas como Hélio Oiticica. Essa reflexão também nos ajuda a considerar a exposição *Marginália 1*, bem como as outras recentemente realizadas em homenagem a sua obra, como uma efetivação dessa sua concepção estética de ruptura das fronteiras entre o mercado e o museu. Isso se dá pelo fato de artefatos que seriam, em uma visão mais estreita, apenas produtos da indústria do consumo de massa (como cartazes de filmes e capas de disco) terem nestas exposições recebido um tratamento similar aquele conferido às obras de arte convencionais.

O título da exposição, outro elemento importante para nossa compreensão, remete diretamente a um alinhamento estético associado à cultura marginal, a qual

---

objetivo da arte ligam-se ao fazer artístico, o que evoca uma herança medieval de reintegração das artes e ofícios. A proposta de Gropius para a Bauhaus, considerada a primeira escola de design, deixa entrever a dimensão estética, social e política de seu projeto. Trata-se de formar novas gerações de artistas, de acordo com um ideal de sociedade civilizada e democrática, em que não há hierarquias, mas somente funções complementares. O trabalho conjunto, na escola e na vida, possibilitaria não apenas o desenvolvimento das consciências criadoras e das habilidades manuais como também um contato efetivo com a sociedade urbano-industrial moderna e seus novos meios de produção. (CARMEL-ARTHUR, 2001).

foi densamente apresentada por Frederico Coelho (2010) como um grupo de artistas que, dando continuidade aos propósitos da Tropicália após o fim do tropicalismo enquanto movimento, conscientemente optou pela marginalidade como saída possível para poder produzir uma arte de invenção no final dos anos 1960 e início dos anos 1970.

O organizador responsável pela exposição tanto do Rio de Janeiro quanto de Salvador, Diogo Duarte, em comunicação pessoal (2015), apresentou algumas pistas interessantes para compreendermos mais a fundo os sentidos presentes no nome *Marginália 1*. Em primeiro lugar, ele sugeriu que o nome da exposição estaria diretamente associado ao um poema homônimo, escrito por Duarte no final dos anos sessenta, publicado tardiamente no livro *Tropicaos* (2003). Esse poema trata acerca das experiências marginais, em termos de produção cultural e experiência social, vivenciadas por Rogério Duarte ao longo de 1968 após sua experiência de prisão e tortura: “Sou um marginal por que descobri/ Que a margem fica dentro do rio/ E que a Lagoa Rodrigo de Freitas/ Está cheia de peixes mortos// No mapa da Guanabara/ é que leio a minha sorte/ Azul na zona sul/ Morte na zona norte” (DUARTE, 2003).

Esse poema se tornou famoso entre esse circuito de artistas envolvidos nas elaborações estéticas em torno da ideia de marginalidade. Esse era um poema longo do qual restou apenas um fragmento, após a maior parte da produção literária de Duarte ter sido lançada a uma fogueira no início do ano de 1969 como decorrência das crises psíquicas que este veio a experienciar após a tortura.

Além de denotar o filamento estético à cultura marginal, esse poema também faz menção ao modo pelo qual Duarte vivenciou uma exclusão dos circuitos sociais que frequentava antes de ter sido preso e torturado, segundo o próprio, em entrevista a NarlanTeixeira, editor de seu livro:

Eu senti a falsidade do Rio de Janeiro exatamente quando eu saí da prisão. Todas aquelas mulheres, amigos e todo mundo, ninguém me recebia. Não por que eu tivesse feito um mal, mas por que eu era sujeira, por que os ‘homens’ estavam atrás de mim. Daí a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivi com vários assaltantes, gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com uma solidariedade... Eles faziam aquele negócio mas era uma coisa realmente política. [...] eles me tinham um carinho porque eu tinha sido preso e torturado. Eu encontrei no morro uma receptividade, um calor humano, que eu não encontrei na zona sul. (DUARTE, 2003, p.123).

Vemos então como a vivência pessoal de uma situação de ruptura levou Duarte a se aproximar daquilo que Coelho (2010) definiu como cultura marginal, que



seria a exploração estética do conceito de violência ou as movimentações artísticas em torno da representação da marginalidade. Essa aproximação se deu também no nível dos relacionamentos. Após ter sido renegado pelo circuito social anteriormente frequentado, Duarte passou a residir com Hélio Oiticica, na casa dele no Jardim Botânico, a qual se configurava então como um espaço no qual transitavam artistas de vanguarda bem como moradores do morro, com os quais Oiticica já há algum tempo havia estabelecido relacionamentos que vieram a influenciar sua obra<sup>22</sup>. Esse profundo convívio com Duarte ao longo desse período foi definido por Oiticica, em carta a Lygia Clark, da seguinte forma: “Minha amizade com Rogério foi decisiva para nós dois e tinha que dar resultados. Rogério estruturou muito do que pensava e eu consegui me lançar numa série de experiências realmente vitais” (CLARK; OITICICA, 1998).

Podemos, assim, considerar o modo pelo qual nome *Marginália 1* faz uma alusão clara à ideia, em muitas oportunidades colocadas por Rogério Duarte<sup>23</sup>, de que a Tropicália não poderia ser resumida às suas manifestações no campo da música popular, as quais segundo ele seriam apenas momentos de um movimento maior.

A Marginália (ou cultura marginal), segundo o que vemos em Coelho (2010) pode ser compreendida como a continuidade do projeto estético mais amplo ao qual o tropicalismo musical se associou após o término brusco deste último via AI-5 e o exílio dos dois principais líderes deste movimento em seu âmbito musical, Caetano Veloso e Gilberto Gil. Segundo Coelho (2010) o marco inicial desse momento da produção cultura brasileira pode ser situado em uma matéria de Marisa Alvarez

---

<sup>22</sup> De acordo com Oliveira (2011), Hélio Oiticica, que em sua produção inicial era conhecido com um artista metódico e rigoroso, perde o pai – uma referência para ele em questão de trabalho – e é introduzido a um mundo extremamente diverso daquele que estava vivendo até o ano de 1964, quando sobe o morro da Mangueira. Para esta autora esta mudança de espaço de vivência resulta para Oiticica em uma nova perspectiva de relação com o meio cultural e social de modo que, as estratégias de ação dentro da favela lhe abrem problematizações referentes à percepção do espaço e da reformulação a partir da circunstância própria deste. Esta influencia concretiza-se no projeto Parangolé – que se tratava basicamente de panos envoltos no corpo daquele que participasse da experiência, interagindo com os tecidos de acordo com a percepção própria – e em sua obra mais conhecida *Tropicália*, a qual dialogava também com a organicidade estrutural da favela que baseava o projeto Parangolé.

<sup>23</sup> “O ideal tropicalista inicial era muito amplo, culturalmente. Tinha Lina Bardi, Glauber Rocha, Helio Oiticica. E, no final, o Guilherme Araújo, que foi, digamos assim, o empresário do tropicalismo, centralizou tudo na figura só da música popular, meio Beatles, e se tornou assim uma espécie de Stálin do Tropicalismo. Tirou toda a sutileza do Tropicalismo” (Rogério Duarte em entrevista a LEAL, 2009).

Lima, de 1968, intitulada *Marginália: Arte e Cultura na Idade da Pedrada*, a qual, segundo essa autora, deve ser vista como uma sacração da ideia de marginalidade no campo cultural brasileiro.

Essa centralidade se deu, pois esta matéria – que contou com o depoimento de diversos artistas como Hélio Oiticica, Rogério Duarte, Caetano Veloso, Torquato Neto, dentre outros – anunciou uma confluência de interesses em torno da ideia de marginalidade. Confluência esta que estaria associada à abertura de um novo espaço de produção e uma nova frente legítima de trabalho artístico e cultural perante a conjuntura crítica que se configurava em âmbito nacional (COELHO, 2010). Dentre os eventos no campo da produção cultural que configuravam esta confluência se encontram o filme *Câncer* de Glauber Rocha (com participação de Duarte e Oiticica), o programa de TV *Divino Maravilhoso*, o evento *Apocalipopótese* e os debates promovidos no MAM por Hélio Oiticica e Rogério Duarte na segunda metade de 1968 (COELHO, 2010).

Outros que seguem essa linha de raciocínio são Hélio Oiticica e Lygia Clark, como fica claro em sua troca de cartas, publicada em 1998. Para eles, o desdobrar da Tropicália não se encontraria nos discos de Caetano e Gil, na peça *o Rei da Vela* ou no filme *Terra em Transe*. Segundo o que demonstra Coelho (2010), foram outros eventos que marcaram época como, por exemplo, o já citado evento *Apocalipopótese*, o filme *O bandido da Luz Vermelha*<sup>24</sup> e o espetáculo *FA-TAL* de Gal Costa<sup>25</sup>, sendo possível afirmar que a Tropicália desaguava diretamente nas manifestações que definiram o que se convencionou a chamar de Marginália.

Para compreender devidamente este assunto creio ser muito útil uma distinção elaborada por Coelho (2010) que utilizarei ao longo de todo trabalho. Com

---

<sup>24</sup> Filme geralmente associado a cinema marginal elaborado pelo diretor Rogério Sgarzela, que definiu seu filme da seguinte maneira “fiz um filme voluntariamente panfletário, poético, sensacionalista, selvagem, mal comportado, cinematográfico, sanguinário, pretensioso e revolucionário. Os personagens deste filme mágico e cafofo são sublimes e boçais. Acima de tudo, a estupidez, a boçalidade são dados políticos revelando as leis secretas da alma e do corpo explorado, desesperado, servil, colonial e subdesenvolvido. [...] Assim, o ‘Bandido da Luz Vermelha’ é um personagem político à medida que é um boçal ineficaz, um rebelde impotente, um recalado infeliz que não consegue canalizar suas energias vitais” (SGANZERLA, 1979).

<sup>25</sup> Segundo Noleto (2014), *FA-TAL* foi um projeto da cantora Gal Costa, dirigido por Waly Salomão, que compreendia a realização de uma turnê e a gravação de um LP com o registro do show. Este empreendimento artístico foi de extrema relevância para que os ideais estéticos propostos pelo tropicalismo se mantivessem durante o período de ausência de seus principais articuladores na esfera musical, os exilados Caetano Veloso e Gilberto Gil. Este show e LP tornaram-se ícones para chamada geração do desbunde ao expressar o clima de desilusão, e afirmação da liberação pessoal, que pairava neste período.

um propósito metodológico esse autor realiza uma diferenciação conceitual entre tropicalismo e tropicália. Tal distinção é útil no sentido de conferir às manifestações e debates artísticos do final da década de 1960 e do início da de 1970, nos quais Rogério Duarte esteve diretamente envolvido, em caráter autônomo e próprio, evitando a tendência comum na literatura que reflete sobre o tema<sup>26</sup> de considerar essas manifestações artísticas como um sub-produto do tropicalismo musical ou como uma mera refração da contracultura internacional no âmbito brasileiro.

Segundo essa definição, o tropicalismo seria uma ação que se desenvolveu no interior do campo musical brasileiro do período de 1965 a 1968, no qual um grupo de compositores e músicos baianos esteve unido a músicos paulistas com o propósito de apresentar uma nova abordagem estética, temática e produtiva na música popular brasileira. Corroborando esta definição, Coelho (2010) coloca também que o termo tropicalismo surge como um modismo anedoticamente lançado pela imprensa (através da coluna de Nelson Motta<sup>27</sup>) para designar certa banalização elétrica instaurada no campo musical a partir das experiências e produções radicais e bem sucedidas realizadas mais intensamente entre 1967 e 1968.

Por outro lado, a tropicália, na qual se envolveram participantes de áreas diversificadas, estaria associada a um longo processo de maturações e embates na história cultural brasileira das décadas de 1950 e 1960, “no qual a questão da invenção formal e dos seus limites com a situação política e histórica do país era um eixo central de discussão com outras vertentes culturais” (COELHO, 2010, p. 23). Dessa maneira a tropicália apresenta-se como uma atitude intelectual e artística radical, diretamente comprometida a uma procura por um processo cultural brasileiro

---

<sup>26</sup> Este propósito encontra-se na base dos esforços de Coelho (2010), que tem como intuito fugir da postura canônica que se estabeleceu para se tratar acerca da cultura marginal. A literatura com quem ele dialoga, a qual tratou acerca da cultura marginal mas sem conseguir dar conta dela enquanto um fenômeno amplo, é Heloise Buarque de Hollanda (1981) Carlos Masseder (1981) e Fernão Ramos e Jairo Ferreira (1987).

<sup>27</sup> “O primeiro manifesto, intitulado *Cruzada Tropicalista*, teria sido escrito por Nelson Motta, a partir de uma reunião de artistas e intelectuais, que ironizavam a situação político-cultural do Brasil naquele começo de 1968. Tratando-se de uma paródia do ufanismo conservador, o manifesto *Cruzada Tropicalista* acabou provocando um conjunto de reações na mídia e nas artes em geral. Logo em seguida, Torquato Neto assume o movimento, escrevendo *Tropicalismo para Principiantes*, que esboça uma súmula programática para o movimento, ainda que incorporasse o tom de *blague* do primeiro manifesto. Os dois primeiros manifestos provocaram uma sequência de réplicas e artigos a favor ou contra a nova *atitude*. Todos, porém, incorporavam a palavra Tropicalismo ou Tropicália, ajudando, direta ou indiretamente, a consolidá-la como *moda* cultural” (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998).

autônomo e moderno, baseada na conceituação de uma inovação estética e a na criação de novos parâmetros definitivos de arte e sociedade (COELHO, 2010). Acerca disso Duarte coloca:

Havia na minha geração uma postura muito auto-afirmativa, e afirmativa do Brasil. Havia um orgulho muito grande, a ideia de que nós somos a vanguarda mundial, não os Estados-Unidos ou a Europa. Esses caras tinham que vir aqui aprender com a gente, e não contrário. E o contrário é o que acontece normalmente no Brasil, até hoje. Você espera que alguém faça algo lá fora e só então se sente autorizado a fazer também. Para romper com isso foi necessária toda uma introjeção, uma antropofagia. A gente devorou tudo o que se fazia no mundo, estudou, até que, de certa maneira, teve um pouco de coragem. (DUARTE, 2009, p. 55).

Nesse sentido, os artistas e intelectuais que estiveram associados à Marginália, como Hélio Oiticica, Torquato Neto, Rogério Duarte e Wally Salomão, buscaram levar à frente em suas ideias e produção do final de 1960 e início de 1970 a proposta inicial da tropicália, que se definia por uma busca constante de inovação e reflexão sobre a produção artística no Brasil. Tendo em vista essa circunstância, o nome da exposição é muito significativo para pensarmos sobre o modo como Rogério Duarte, e os outros responsáveis pela exposição (Diogo Duarte e Miguel Raeder), desejaram que esta trajetória artística fosse considerada e inscrita dentro da história cultural do país. Este nome, como vimos, denota um amplo compromisso estético que situa Rogério Duarte e sua obra dentro de uma busca radical de inovação e discussão sobre as bases conceituais e práticas da produção cultural brasileira.

Também de acordo com Diogo Duarte (2015), o nome dado à exposição no Rio de Janeiro também sugere a relação desta com a exposição sobre a obra de Duarte apresentada em Frankfurt. A exposição alemã, além de ter sido também nomeada desta forma, gerou um livro com o mesmo nome que serviu de base para aquilo que foi realizado no Rio de Janeiro. No prefácio desse livro, os autores Mariana Deball e Manuel Raeder dizem:

Há uma peça invisível nesse jogo de xadrez. Uma peça que possui uma influência vital sobre o jogo e sua capacidade reside precisamente no fato de os jogadores não poderem manipulá-la. O problema é que é impossível seguir seu rastro. Essa peça se chama marginália. [...] Então tentamos encontrar citações, cartazes, anedotas, um universo de partículas que compunham o cosmos de Rogério Duarte. Nossa busca pela peça perdida se tornou cada vez mais complicada, você parecia estar em todo lugar e em lugar nenhum ao mesmo tempo. Rogério Duarte, poeta, intelectual, jogador de xadrez, Hare Krishna, compositor musical, designer gráfico, ativista. (DUARTE, 2003, p. 7).

De acordo com Diogo Duarte (2015), seu pai Rogério Duarte tem uma preocupação muito grande com nomes, marcas e logotipos, pensando em todos os sentidos possíveis que esse possa vir a ter. Desse modo, segundo Diogo Duarte, o

nome da exposição faz referência ao latim, sendo que o numeral que vem após a palavra principal forma em sua pronúncia o termo *marginaliaum*, sendo este inclusive o modo pelo qual está grafado o nome do poema que inspirou a nomeação das exposições.

Segundo Jackson (2001) a palavra *marginalia* significa no latim, aquilo que provém das margens, sendo que modernamente passou a denotar as notas, escritos e comentários pessoais ou editoriais feitas na margem de um livro. Raeder e Deball também comentam esta definição no prefácio de seu livro:

no passado, os acadêmicos escreviam notas e comentários nas margens dos livros e manuscritos publicados. Muitas vezes, esses comentários se tornavam obras em si, mas em outros casos eram deixados de lado e esquecidos durante séculos, constituindo o trabalho de autores que escreveram notas e comentários marginais, mas nunca publicaram obra própria. (DUARTE, 2013, p.7 )

A obra de Duarte é referida assim como algo que provém das margens. Esta que é melhor compreendida quando consideramos que Coelho (2010) afirma que definir-se enquanto marginal no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 era uma tentativa explícita e consciente de situar-se no único espaço em que – naquele período de embrutecimento da experiência ditatorial somada às expectativas e ilusões propostas pelo “milagre econômico” prometido pelo regime – seria possível dar continuidade à busca radical de inovação e realização estética que estaria na base do projeto daquilo que se tornou conhecido como Tropicália.

Um dos versos presentes no poema que inspira o nome da exposição e do livro é “a margem fica dentro do rio”. Somando a ideia sugerida por este verso a esta reflexão sobre a própria etimologia da palavra *marginália* podemos ter um vislumbre do modo pela qual essa exposição articulou uma visão sobre Duarte, bem como a inscreveu em uma conjuntura específica. A margem nesse verso é paradoxalmente definida como algo que estaria dentro do rio, assim como a produção marginal de Duarte estaria na verdade dentro do cerne daquilo que seria a essência da Tropicália, apesar de muitas vezes se assemelhar a uma escrita ou comentário presente nas margens ou cantos do fluxo principal.

Essa relação entre Duarte e certa ideia de margem e marginalidade foi em muitas ocasiões evocada para se referir a ele e sua obra. O compositor e intérprete

Caetano Veloso<sup>28</sup>, por exemplo, ao se referir a Duarte coloca que o “conjunto de suas atividades não pode prescindir da mensagem perene de atirar-se à margem da margem. Essa atitude existencial dá cor especial a cada trabalho, a cada gesto de Rogério” (entrevista ao jornal a tarde 14 de setembro 2012).

Outro elemento que denota o filamento estético à cultura marginal é o próprio local onde aconteceu a exposição. O MAM, localizado no Aterro do Flamengo, esteve intimamente associado, não somente à trajetória intelectual e artística de Duarte, como também à gestação e desenvolvimento da Tropicália e da Marginália. Foi no MAM onde Hélio Oiticica apresentou o penetrável<sup>29</sup> que deu título ao movimento, o qual foi definido por ele como: “[...] a primeiríssima tentativa consciente objetiva de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional” (OITICICA, 1987). Segundo Coelho (2010) o *penetrável Tropicália* de Oiticica pode ser considerado como a síntese de um movimento conceitual que vinha sendo discutido e trabalhado através de várias questões levantadas pelas artes plásticas.

Foi na época em que lecionavam nesta instituição que Rogério Duarte e Hélio Oiticica deram início a uma amizade de importância central, não somente na trajetória de ambos, como também nos desdobramentos disso que veio a ser conhecido como Marginália. Dois dos eventos considerados por Coelho (2010) como significativamente representativos da proposta marginal, a qual se definia enquanto um compromisso coletivo que buscava explorar esteticamente os usos da violência, foram o evento coletivo *Apocalilpopótese* e o debate *Cultura Loucura Brasileira*, os quais tiveram também no MAM seu local de manifestação.

Dessa maneira, podemos perceber o quão representativo é o fato de uma exposição em homenagem à obra de Rogério Duarte ser nomeada *Marginália 1* e estar situada no MAM. Podemos especular que o numeral “1” seja também uma maneira de marcar a posição influente e pioneira de Rogério Duarte nessas movimentações artísticas, que teve como uma de suas expressões a música

---

<sup>28</sup> Que é também compadre de Rogério pelo fato deste ser padrinho de seu filho Moreno Veloso.

<sup>29</sup> Ambientação criada no espaço expositivo, recintos com divisórias e diversos elementos interiores (OLIVEIRA, CAROLLINA SINHORELLI, 2011).

*Marginália I*<sup>30</sup> de Gilberto Gil e Torquato Neto, presente no disco de 1968 cuja capa teve como responsável Rogério Duarte. Teixeira (2012), no texto que elabora para prefaciar o livro *Tropicaos* (2003), coletânea de poemas e escritos de Duarte, chega a afirmar que ele seria “o gênio, por detrás dos gênios” tendo em vista a anterioridade e influência de suas ideias; e Glauber Rocha, em uma conversa com Caetano Veloso, afirma “não se esqueça que por trás de todos nós está Rogério” (COHN, 2009, p. 95).

Vemos então que esses elementos, a cidade, o nome e o local da exposição, nos remetem a uma série de questões pontuais e significativas da trajetória e da obra de Duarte, as quais não podem ser desconsideradas ao tentarmos adentrar os significados dessa exposição.

Considero que estas exposições que vêm ocorrendo nos últimos anos sobre a obra de Duarte, as quais culminaram na *Marginália 1*, demonstram o quanto a obra e as ideias de Duarte seguem tendo uma relevância contemporânea. Vemos que alguns dos elementos presentes em sua proposta artística como a abolição de fronteiras entre o popular e o erudito, o convite à participação do público para que a experiência artística possa se efetivar em sua totalidade e o fator multimídia na produção de arte são traços presentes de maneira muito intensa na discussão e produção artística contemporânea.

Tendo se iniciado há mais de cinquenta anos, sua produção continua dando sinais de vigor ao seguir levantando questionamentos e curiosidade, além de continuamente apresentar inusitadas novidades em um projeto artístico que segue se reinventando e propondo diferentes perspectivas. Como colocado na introdução, não somente sua produção artística como as experiências vitais que marcaram sua trajetória o situam em uma posição privilegiada para que possamos falar de situações marcantes da experiência social de grupos ligados à contracultura e à emergência da busca espiritual através de meios não convencionais a partir dos anos 1970.

---

<sup>30</sup> “Eu, brasileiro, confesso /Minha culpa, meu pecado /Meu sonho desesperado /Meu bem guardado segredo /Minha aflição//Eu, brasileiro, confesso /Minha culpa, meu degredo /Pão seco de cada dia Tropical melancolia /Negra solidão//Aqui é o fim do mundo /Aqui é o fim do mundo...”



### 1.3. A EXPOSIÇÃO E SEUS DESDOBRAMENTOS

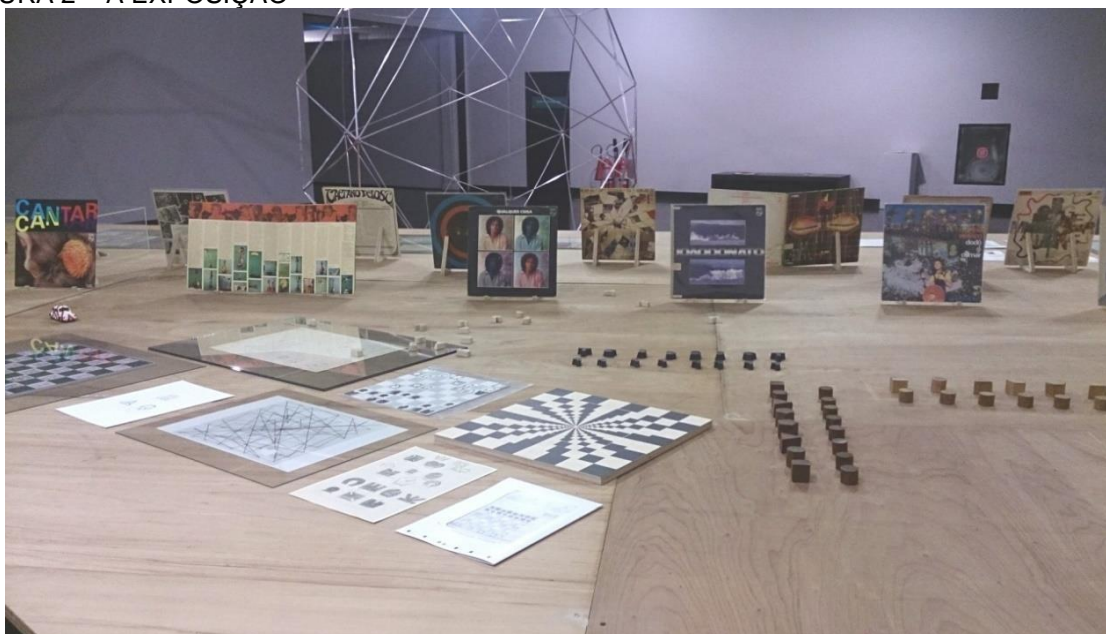
*“Inventaria-te antes que te transformem num mal entendido”*

Glauber Rocha em carta à Rogério Duarte

*“Percorro todo tipo de sinal/ como se quisesse paralisar/ a sequência da avalanche”*

Rogério Duarte, *Tropicaos* (2013)

FIGURA 2 – A EXPOSIÇÃO



Fonte: Exposição Marginalia 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>. Acesso em: 22/11/2015.

A exposição sobre a qual nos debruçaremos de modo mais detido neste capítulo não foi a primeira a ser realizada em torno da obra de Duarte. Em 2009 foi realizada uma grande exposição em sua homenagem no museu *The Narrows*, em Melbourne na Austrália. Nessa exposição, segundo o que pudemos observar no texto presente em seu catálogo, a relação de Duarte com sua conjuntura histórica foi muito valorizada. Os curadores, Warren Tylor e James Hibbard, tendo como principal material em exposição as capas e cartazes de Duarte deram grande enfoque na participação de Duarte na Tropicália, buscando, além disso, chamar a atenção para a qualidade do trabalho que este artista conseguiu realizar apesar das dificuldades técnicas que um designer gráfico de um país como o Brasil tinha de enfrentar (HONEY, 2009). Dando continuidade ao destaque internacional que a produção visual de Duarte passou a receber, no ano de 2010, como decorrência da exposição

australiana, os curadores desta última publicaram na revista japonesa de design chamada *Idea* uma matéria dedicada a Duarte e sua produção.

A exposição apresentada no Rio de Janeiro, de acordo com Diogo Duarte (2015), pode ser considerada como uma síntese das duas exposições mais recentes sobre Duarte e sua obra, uma delas realizada por europeus em setembro de 2013 em Frankfurt, no Museu *Portikus*, e a outra elaborada por brasileiros, sendo Diogo o principal responsável, em setembro de 2014 na Bienal da Bahia em Salvador.

Na exposição do Rio de Janeiro, apesar de oficialmente o curador ser Miguel Raeder<sup>31</sup> (o qual foi um dos organizadores da exposição alemã que teve como curadora Sophie Von Olfers<sup>32</sup>), houve uma construção compartilhada tendo em vista a ativa participação de Diogo Duarte, responsável pela exposição da Bahia e organizador da exposição no Rio de Janeiro. Além de atuar como uma ponte entre o próprio Rogério e o curador Miguel Raeder, Diogo se envolveu diretamente na construção conceitual e material da exposição do Rio de Janeiro, entrando inclusive em certos embates com o curador alemão por conta da presença ou não de determinadas peças que ele considerou como indispensáveis. Conferindo ainda mais centralidade à participação de Diogo nesta exposição temos o fato de ele ter organizado o evento musical que a encerrou, chamado *Musicúpula*, através dos diversos contatos culturais e musicais dos quais dispunha sendo inclusive um dos músicos a participar desta apresentação.

Diogo Duarte, filho de Rogério, tem 32 anos e além produtor cultural – atividade esta que passou a realizar de maneira profissional a partir da exposição realizada em Salvador – atua como violonista e jogador profissional de xadrez. A relação de Diogo com a obra de seu pai adquiriu um novo significado, segundo o mesmo me informou em comunicação pessoal, após a experiência que ele teve ao coordenar a exposição sobre Rogério realizada na Bienal da Bahia. A partir dela, ele considera que seria como se tivesse conhecido seu pai novamente, descobrindo-o

---

<sup>31</sup> Designer gráfico que vive e trabalha em Berlin, estudou no *London College of Printing* e completou sua pós-graduação na *Jan van Eyck Akademie* em Maastricht. O foco principal de sua atuação reside na colaboração com artistas, designers, curadores, teóricos e músicos. Seu trabalho abrange um amplo leque de formatos indo de exposições, publicações, tipografia à mobílias. Além de ter sido um dos responsáveis pela exposição sobre Duarte na Alemanha e no Rio de Janeiro é um dos fundadores da casa de publicações *Bom Dia Boa Tarde Boa Noite*, especializada em livros de arte de alta qualidade. Fonte: <<http://goo.gl/Hx3Tte>>. Acesso em: 01/05/2016.

<sup>32</sup> Curadora do museu de *Portikus* em Frankfurt.

com um grande artista e intelectual com uma obra significativamente importante à cultura brasileira. Movido então por essa experiência, ele passou a se engajar em esforços, como, por exemplo a exposição no Rio de Janeiro, através dos quais busca promover um maior reconhecimento com relação à obra de seu pai.

De acordo com Diogo (2015) a exposição alemã, também denominada *Marginália 1* teve um teor mais acadêmico e voltada para os aspectos formais e estéticos da produção artística de Duarte. Apesar de contribuir para divulgação e reconhecimento internacional da obra deste, ela não se propunha a apresentar Rogério Duarte em sua totalidade deixando de lado, por exemplo, seu lado espiritual, o qual se encontra mais evidentemente manifesto em sua produção musical.

A exposição realizada na Bienal da Bahia em Salvador, apesar de trazer muitas das obras presentes na exposição Frankfurt, inovou ao apresentar o evento *Musicúpula* (no qual músicos convidados e amigos apresentaram composições de Duarte) e ao promover o primeiro campeonato de xadrezem, uma forma de se jogar xadrez inventada por Duarte<sup>33</sup>. Além disso, segundo Diogo (2015), a exposição de Salvador trouxe à tona esboços pessoais e outras obras que ainda não eram conhecidas pelo público, além de buscar oferecer a possibilidade de que os participantes pudessem interagir de algum modo com a obra. Desse modo, havia ali toca-discos nos quais os participantes poderiam ouvir alguns dos álbuns para os quais Duarte elaborou a capa, além de fac-símiles para consulta. Outra inovação presente na exposição baiana, fruto da participação de Diogo Duarte na curadoria desta, foi a proposta de alocar as obras de Duarte dentro de uma narrativa na qual haveria três momentos chave para sua compreensão, que seriam, *Genesis*, *Apocalipse* e *Ressurreição*.

O primeiro momento, referido também como *o sonho antropofágico*, trata sobre a efervescência tropicalista e a produção de Duarte referente a este período. O segundo trata sobre a experiência de desestruturação que Rogério Duarte enfrentou como decorrência da sua prisão e tortura pelo regime militar, e o terceiro,

---

<sup>33</sup> Nesta prática de xadrez inclui-se o elemento da sorte, uma referência ao Chaturanga – jogo milenar que deu origem ao xadrez moderno. Esta invenção será melhor explorada no tópico em que são consideradas as obras de Duarte associadas ao xadrez presentes na exposição.

sobre seu despertar espiritual. De acordo com Diogo (2015), esse despertar estaria associado a um momento de grande criatividade artística na vida de Duarte:

Depois desse pesadelo, a Ressurreição vem quando ele novamente passa a ter um gosto erótico pela vida, erótico no sentido de fertilidade, quando ele voltou a acreditar na vida. Ele foi pro interior, fugiu da ditadura, tinha medo de morrer, se armou até os dentes, tipo o Lampião, cangaço, e depois ele começou com a consciência de Krishna, ele começou a entender a energia material e assim se coloca diante dos reveses das questões do mundo de uma maneira mais transcendental, entendendo e se reafirmando nisso, e aí surgiu o interesse dele por uma série de áreas, eu acredito que a obra dele começou a se tornar mais fértil e mais espiritualizada conforme ele teve essa grande despertar. (Diogo Duarte, comunicação pessoal, 2015).

Seguindo essa linha de demonstrar a fertilidade da produção de Duarte, a proposta base da exposição do Rio de Janeiro, segundo Diogo (2015), seria realizar um esforço para apresentar Duarte em sua totalidade. Tentado assim evidenciar a multiplicidade de seus interesses estéticos bem como aqueles sobre os quais sua atenção se debruçou mais recentemente. Dessa forma, além de trazer suas obras mais clássicas e reconhecidas, temos a presença de fac-símiles de cadernos pessoais bem como uma inusitada coleção de pedras que faz referência ao seu interesse por geologia, que despertou nos últimos anos. Ainda de acordo com Diogo Duarte, esse esforço por apresentar seu pai como um todo estaria ligado à intenção de contemplar o aspecto espiritual de sua produção e pensamento.

Ao chegar à exposição o visitante recebe um mapa que o conduz ao longo das obras presentes. O visitante é então levado primeiramente no sentido horário, através dos principais cartazes que Rogério Duarte elaborou para o cinema novo, os quais se encontram pendurados nas paredes logo após um texto de apresentação elaborado pelo curador do Museu. A sequência de temas ao longo dos quais o mapa da exposição conduz o visitante é a seguinte: cartazes, revista *Flor do Mal*, capas de livros (do período de 1962 a 2014), rascunhos e teoria da geometria, capas de disco de 1968 a 1981, *Musicor* (invenção de Duarte para uma nova forma de escrita musical que combina cores e sons), os filmes de *Apocalilpopótese*, *debate Loucura e Cultura* e *Cinema Falado*, coleção de pedras, xadrez e i-ching, poemas e *Musicúpula*. Esses diferentes temas serão abordados em maiores detalhes na descrição a seguir.

### 1.3.1 PRELÚDIO E CARTAZES

No texto de abertura, impresso na parede, a importância da obra de Duarte para cultura brasileira é exaltada, segundo Luiz Camelo Osorio:

Apresentar no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a obra e o pensamento de Rogério Duarte é uma necessidade inscrita em nosso compromisso com a vanguarda brasileira e com aqueles artistas que de fato contribuíram para renovar nosso ambiente artístico e cultural (texto da exposição).

Vemos nesse comentário uma associação direta da obra de Duarte com essa, que é considerada por Frederico Coelho (2010) como característica principal da Tropicália, entendida como movimento mais amplo no qual o tropicalismo musical se inseriu, ou seja, a busca por refletir e renovar as bases da arte produzida no Brasil<sup>34</sup>. Dando continuidade à sua apresentação, Osorio colocou que a obra de Duarte, apesar de estar sendo protagonista da história brasileira, seria menos valorizada do que deveria. Essa exposição se enquadrava dentro deste esforço de valorização do artista e sua obra, sendo um “impulso na direção de um reconhecimento público efetivo que esteja minimamente à altura de seu lugar na história brasileira” (OSORIO, 2015).

Esse aspecto de valorização de obra ainda pouco reconhecida, tendo em vista sua importância, foi um discurso presente em todas as exposições realizadas sobre Rogério Duarte, que muitas vezes já se definiu como alguém avesso aos holofotes: “eu nunca tive atração pela massa, eu nunca fui um homem de multidões [...], eu tinha uma certa timidez, coisa do artista mais intimista” (DUARTE, 2003). Nessa mesma entrevista, Duarte afirma que “o artista quando famoso tem glória e sucesso, perde o lado profético e visionário por que perde o contato com o chão, com a vida comum, com as pessoas comuns” (DUARTE, 2003).

Apesar dessa postura, ele mesmo, em uma entrevista ao *Jornal a Tarde* (2012), apontou para necessidade de revisão acerca de seu legado, que teria como uma de suas principais realizações o fato de seus cartazes e capas de disco terem

---

<sup>34</sup> “Rogério Duarte é um dos nomes centrais desse período e desse campo cultural. Suas ideias e trabalhos influenciaram Caetano Veloso e Hélio Oiticica, entre outros. Além disso ele mantinha relações com Gilberto Gil, Glauber Rocha e José Agripino de Paula. Em suma, mais um elemento catalisador do período”. (COELHO, 2010, p. 320).

transcendido sua função original de uso e ganhado autonomia como arte histórica.

De acordo com o próprio Duarte,

Velázquez pode ter feito retratos de encomenda, assim como eu fiz capas, mas depois eles passaram a valer milhões de dólares. Andy Warhol fez capas de disco e cartazes igual a mim. Mas Andy Warhol vale milhões de dólares, e eu quero que Rogério Duarte valha pelo menos milhões de reais. Quando eu digo milhões, milhões não é nada. É o valor real que eu quero. É a devida consideração pela criatividade, pela inteligência que ordenou aquilo, pela capacidade de síntese e também pela novidade. (entrevista ao Jornal a Tarde, 15 de setembro de 2012).

Seria indevido não colocar que na mesma entrevista, a qual foi realizada por ocasião do lançamento de sua última tradução do sânscrito (*Gita Govinda*, 2012), o próprio Duarte afirmou ao entrevistador, após realizar sua meditação vespertina diária decorrente de sua iniciação brahminica<sup>35</sup> no movimento Hare Krishna, que “essas coisas que eu te falei agora, que sou um grande artista, que devo ser reconhecido, justificado: tudo isso é *Maia* (ilusão). Fiz essa meditação agora para me devolver a mim mesmo” (entrevista ao Jornal a Tarde, 2012).

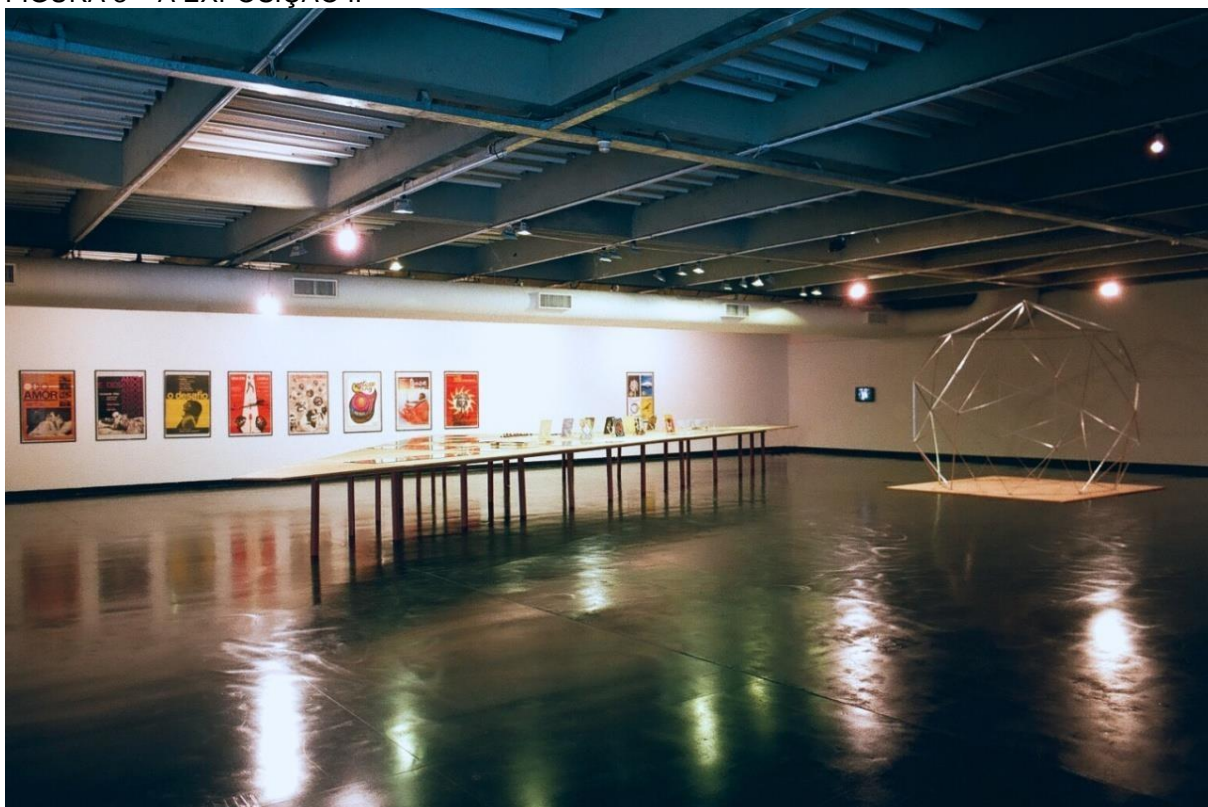
Esta situação nos coloca diante da autorrepresentação de Rogério Duarte, que oscila entre o resignado servo de Krishna e o genial, mas indevidamente pouco reconhecido, e por isso ressentido, artista tropicalista. Acerca desse paradoxo, o próprio Duarte, conhecido no movimento Hare Krishna por seu nome espiritual Raghunata Das<sup>36</sup>, em um pequeno poema coloca: “Agora entendo o mistério/ Desejo que não desata/ Eu preciso ser Rogério/ Pra também ser Raghunatha”.

---

<sup>35</sup>Segundo Guerriero (1989) existem duas iniciações dentro do Movimento Hare Krishna. A primeira, chamada iniciação harinama (santo nome) ocorre quando o devoto tornar-se apto a se tornar um entidade a serviço de Krishna ao ligar-se a um mestre espiritual. Nesta primeira iniciação o praticante se compromete a seguir os quatro princípios regulativos (não se intoxicar, não comer carne, peixes e ovos, não praticar sexo ilícito, não praticar jogos de azar) e a cantar regularmente dezesseis voltas de japa mala com o *maha-mantra* Hare Krishna; além de receber um nome espiritual que o auxilia a se identificar enquanto alma espiritual, servo eterno de Krishna. Na segunda iniciação – denominada iniciação bramínica – segundo Guerriero (1989), o devoto é situado numa posição mais elevada na qual, além de tornar-se apto a realizar cerimônias, o praticante recebe um mantra secreto (o gayatri) que deve ser cantado três vezes ao dia com o intuito de criar no coração do praticante uma condição mais propícia para o aprofundamento da devoção. Foi esse o mantra que Duarte cantou antes de apresentar o ponto de vista espiritual acerca de sua auto-representação.

<sup>36</sup>Literalmente significa ‘Servo daquele que é o senhor da dinastia de Raghu’, o senhor da dinastia de Raghu é uma referência à Krishna, considerado pelo Movimento Hare Krishna como a Suprema Personalidade de Deus. Todo nome espiritual dentro da tradição *vaishnava*, da qual o movimento Hare Krishna faz parte, termina com a palavra “Das” que significa literalmente ‘servo’, uma alusão à posição constitucional da alma espiritual que, sendo uma parte fragmentária de Deus, tem para com ele uma eterna relação de servidão (GUERRIERO, 1989).

FIGURA 3 – A EXPOSIÇÃO II



Fonte: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>. Acesso em 22/11/2015.

Muito provavelmente não seja possível resolver esse paradoxo de autorrepresentação, que o próprio Rogério Duarte deixa em aberto e sobre o qual iremos trabalhando ao longo desta dissertação. Ao ver seus cartazes assim expostos, emoldurados em vidro, pendurados e devidamente iluminados nas paredes de um museu de arte, somos levados à conclusão de que aquela descompartimentalização da cultura, que esse intelectual apontou como um dos cernes do tropicalismo<sup>37</sup>, na qual um produto de indústria (feito para ser reproduzido) poderia ser uma obra de arte e vice-versa, de fato se efetivou.

Ao mesmo tempo, em vários momentos da exposição (como na coleção de pedras, nas obras de xadrez e no *Musicúpula*, enigmática estrutura geométrica

---

<sup>37</sup>“Quero falar um pouco sobre a revolução cultural criada pelo Tropicalismo e que botava em questão toda uma série de valores e de modos de ganhar dinheiro. Por exemplo, via-se no Rio umas pessoas gostando de jazz e do samba de morro, uma turma que degustava a arte dos crioulos e os mantinha confortavelmente à distância. Os baianos então começavam a sair da cozinha e invadir a sala de visita. Começavam a se municiar aparelhamentos que até então a arte popular não dispunha. Surgiam os intelectuais, os teóricos. Então, aquilo ameaçou a divisão do trabalho intelectual. Um dos significados maiores da revolução cultural tropicalista era essa tomada de assalto de todos os meios e descompartimentalização desses meios.” (DUARTE, 2003).



armada no canto da sala) encontram-se pistas que nos levam a considerar que de fato, os elementos que nos aproximam de uma compreensão mais profunda deste artista encontram-se no registro da espiritualidade e de certa renúncia à posição de destaque que sua obra lhe forneceria. Esse movimento pendular entre ressentimento e resignação encontra-se presente na exposição e, como todo bom paradoxo, muitas vezes sem resolução. Acerca desse movimento constante das posições de Duarte sobre si mesmo, Raeder e Deball (2013) no prefácio do livro *Marginália 1*, fruto da exposição alemã e fonte de inspiração para exposição carioca, colocam

Não parece haver um lugar em que sua mente se detenha, você se interessa por tudo e, ao mesmo tempo, não consegue se demorar muito em um único assunto. Após um par de dias, descobrimos que o único modo de entender seu trabalho é por meio de loops e padrões, um pouco como os cientistas estudam o comportamento aleatório do voo dos insetos. (DUARTE, 2013, p. 8)

Vemos assim como a própria exposição foi concebida tendo em mente esse movimento contínuo que torna difícil tentar decifrar a obra e o pensamento de Duarte através de chaves fixas e determinadas. Apesar disso, como colocado no início deste capítulo, nosso propósito não é tentar decifrar o enigma, se é que para ele existe solução, mas compreender de maneira mais profunda o modo pelo qual ele se construiu.

Trazendo nossa reflexão novamente para as obras expostas, podemos notar, observando os doze cartazes apresentados, uma nítida diferença entre os três últimos (*Meteorang Kid*, *Idade da Terra* e *Deus o Diabo na Terra do Sol*) e os outros. Nos primeiros, como no caso do cartaz do filme *Opinião Pública* percebe-se ainda uma predominância de um design mais racionalista, vinculado às escolas de Bauhaus e de Ulm<sup>38</sup> tal como Duarte aprendera na Escolinha de Arte do MAM e em seu período de trabalho com Aloisio Magalhães<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> Conhecida como Escola Superior da Forma, a Escola de Ulm, na Alemanha, é um centro de ensino e pesquisa de design e criação industrial, concebida em 1947 e fundada em 1952, por Inge Aicher-Scholl (1917-1998) e Otl Aicher (1922-1991), professores da já existente Escola Popular Superior da Forma de Ulm, e por Max Bill (1908-1994), antigo aluno da Bauhaus. Trata-se de um empreendimento privado de caráter interdisciplinar, que reúne arquitetos, designers, cineastas, pintores, músicos, cientistas e outros. A ideia da escola é formar profissionais com sólida base artística e técnica para atuarem na concepção de ampla gama de objetos produzidos em escala industrial, de uso cotidiano ou científico, relacionados à construção e aos suportes modernos de informação, às mídias e à publicidade. O modelo de Ulm retoma as relações entre arte e ofícios, arte e indústria, arte e vida



FIGURA 4 – CARTAZES



Fonte: Agência Uva. Disponível em: <<https://goo.gl/r4CFi9>>. Acesso em 23/11/2015.

No cartaz para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, certamente seu trabalho mais famoso nesse ramo, Duarte implodiu de um modo colorido e tropical esse design mais formal, do qual sua obra também é tributária, inserindo nele elementos mais nítidos da cultura popular e de um profundo estudo do uso e natureza da cor:

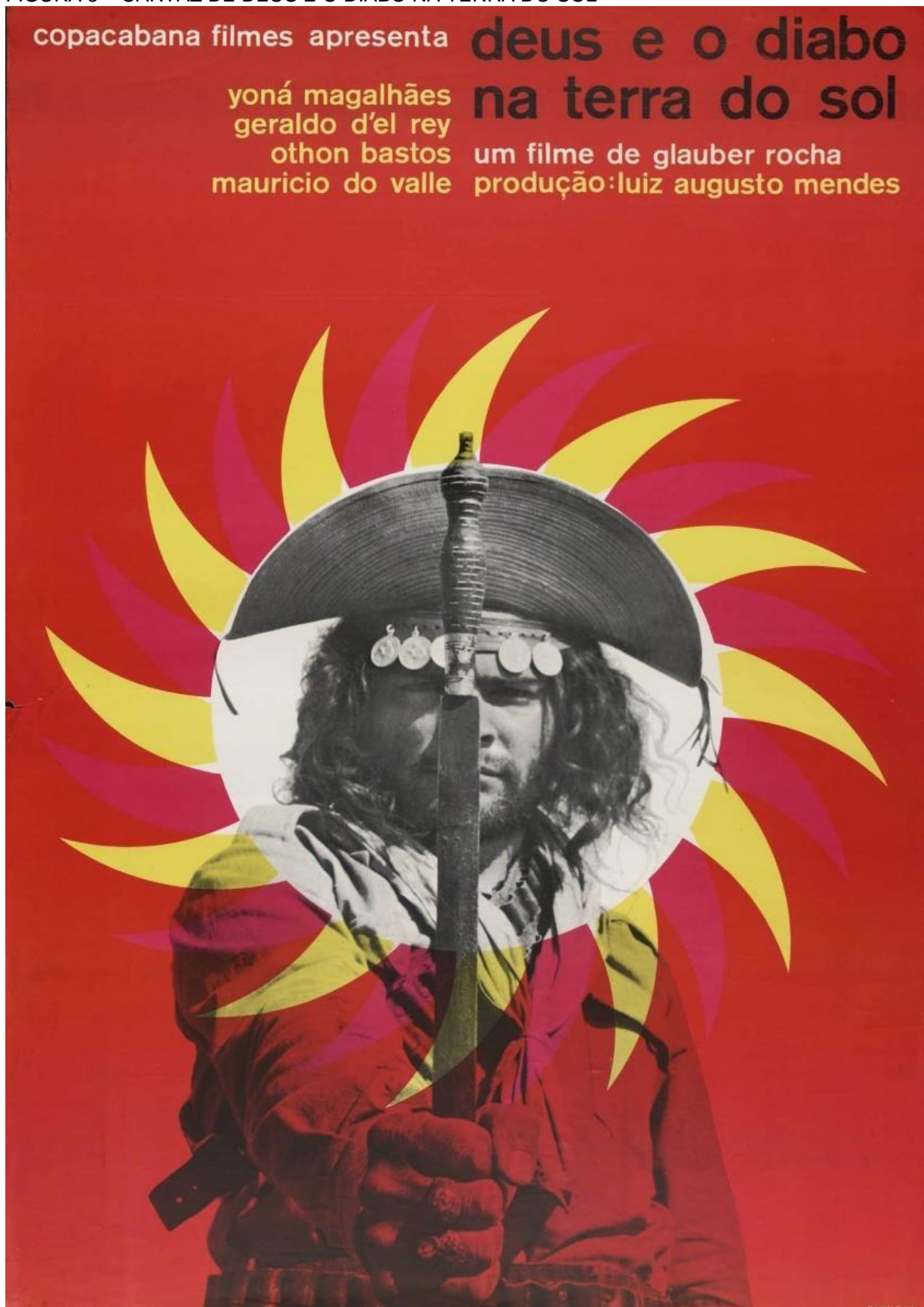
Neste cartaz eu utilizo toda uma nova concepção de cor, que é fruto de toda uma pesquisa profunda. O offset se caracteriza pela pouca quantidade de tinta. Então se você pega uma fotografia, por mais bela que seja, e apenas a reproduz sem conhecer direito as especificidades do offset, e se você imprime só o vermelho, fica desbotado. [...] Então você tem que estudo o meio que trabalha e tirar dele o máximo partido. E foi o que eu fiz. Por exemplo, no cartaz do Deus e diabo na terra do sol, era o vermelho que assustava. Para dar mais colorido, conseguir uma cor mais forte, possibilitar que o espectador sinta a tinta, eu formei o vermelho com seus componentes, utilizando a teoria da cor moderna. Misturei o magenta com o amarelo, que são os componentes em termos de pigmento para formar o vermelho. E aquilo causou um efeito muito forte. O que era a concretização de toda minha pesquisa sobre design. E assim eu consegui que meus trabalhos passassem a ser não mais uma referência de uma outra coisa, mas obras em si, reais. O papel expressava. (DUARTE, 2003:78).

cotidiana presentes nas experiências anteriores do arts and crafts, do art nouveau e do art déco, todos esses movimentos comprometidos com a superação das distâncias entre belas-artes e artes aplicadas. De modo mais direto, o centro de Ulm inspira-se na experiência da Bauhaus, sobretudo na fase da escola em Dessau, Alemanha em 1925, quando a articulação entre arte e indústria se torna mais nítida (LIDINGER; BUKHARDT; AICHER, 1988).

<sup>39</sup> “Nascido em 1927 em uma família de longa tradição política, Aloisio Magalhães teve uma formação múltipla e desde cedo voltado à atuação pública: cursou direito, envolveu-se com teatro como cenógrafo e diretor, iniciou carreira de pintor e fundou em 1954 a oficina O Gráfico Amador – que foi por oito anos o núcleo da tipografia experimental do Brasil [...] Ao contrário de seus colegas artistas-designers, a atuação artística de Aloisio aproximava-se de um abstracionismo informal e expressivo.” (STOLARSKI, 2008, p. 240–241).

Na exposição, o impactante cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* é situado como o último na sequência de cartazes fílmicos, apesar de ele não ser o último cronologicamente falando. Ele aparece como se fosse a conclusão, ou o ápice, dessa forma expressiva na arte de Rogério Duarte.

FIGURA 5 – CARTAZ DE DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL



Fonte: DUARTE, Rogério. In: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/YgTuzd>>. Acesso em: 23/11/2015.

Após a sequência de cartazes relacionados ao cinema, foi então deixado um espaço em branco, uma espécie de pausa, que levou ao último cartaz exposto, uma propaganda das comemorações do quarto centenário do Rio da Janeiro no aterro do Flamengo. Na verdade nessa última moldura encontramos quatro cartazes menores ocupando mais ou mesmo espaço que os cartazes de cinema. O texto e a organização visual são similares, sendo que a variação se encontra na cor e no tema. No primeiro da sequência temos uma árvore em branco se destacando em um fundo verde, no segundo dois peixes sobrepostos (um branco e um preto) sobre um fundo azul, no terceiro uma pista circular de dança em um fundo branco e no quarto um pássaro sombreado em negro sobre um fundo amarelo. Em todos há uma estilização gráfica com linhas onduladas e um símbolo que aparenta um trevo de quatro folhas no canto esquerdo. Os temas, árvore, peixe, dança e pássaro, aliados às cores dão um ar bem tropical a essa sequência de cartazes.

FIGURA 6 – CENTENÁRIO DO RIO



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

Vale dizer, considerando a efetividade da linguagem visual, que olhar para esses cartazes – muitos dos quais eu já havia visto seja em sites ou em livros – bem como para as outras obras, se apresentou como uma experiência bem diversa ao ocorrer num contexto construído para valorizar e significar aquele material enquanto uma obra de arte. Os cartazes são consideravelmente maiores do que eu imaginava e senti que seu impacto imagético e pictórico foi realçado por uma experiência visual e “ao vivo” na conjuntura específica da exposição. Os cartazes encontravam-se

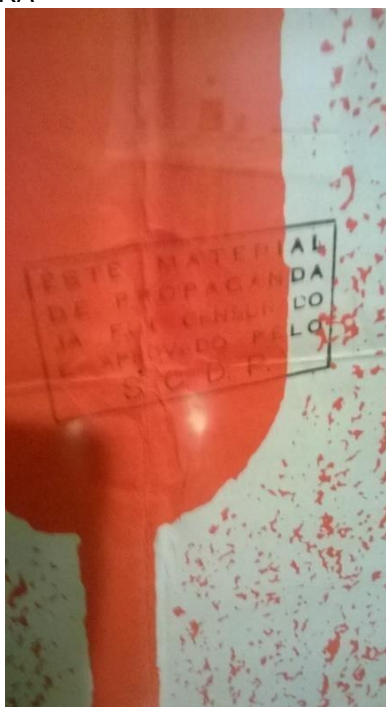
todos emoldurados em vidros contornados por uma fina e discreta margem negra, além de serem valorizados por uma forte iluminação sobre uma parede branca.

Percebe-se então o quanto o contato visual com a produção de Duarte é um elemento indispensável para que se possa almejar uma possibilidade de compreensão de sua obra. Nesse sentido, mesmo que perdendo a eficácia que esse material adquire quando exposto em um museu, é que optei por fornecer ao leitor alguma espécie de relação imagética com meu material empírico, para que algumas das reflexões elaboradas a partir dele possam até mesmo ser consideradas através de outra ótica, a partir da experiência do próprio leitor com esse material.

Observando essa sequência de cartazes duas situações me chamaram atenção, a primeira decorreu do fato de alguns dos cartazes se encontrarem definitivamente marcados pelo tempo, seja por conta de dobraduras, ou por conta de pequenos rasgos, como no terceiro cartaz (voltado à divulgação de uma peça de teatro de 1995), que, a meu ver, colaboram no sentido de criar uma sensação de exemplar único para essas peças.

Outra situação peculiar, também associada a marcas do tempo presentes nas obras, é o fato de dois cartazes (referentes aos filmes *Desafio* e *Grande Cidade*) estarem discretamente carimbados em seu centro com o dizer “Este material de propaganda já foi censurado e aprovado pelo SCDP”. O curioso desse carimbo é que, ao mesmo tempo em que marca a própria obra com um registro gráfico de sua época, nos traz a lembrança de que esse material – que hoje se encontra nas paredes de um museu – foi produzido e divulgado como um “material de propaganda”, apesar de sabermos, tendo em vista alguns dos assuntos já tratados acima, que o produtor desses cartazes operava segundo uma postura estética que tornava permeáveis as fronteiras entre arte e indústria. Essa postura também pode ser evidenciada pelo fato de que, ao contrário das capas de disco em que o responsável gráfico é nomeado em um encarte, os cartazes são devidamente assinados, como pinturas.

FIGURA 7 – O CARIMBO DA CENSURA



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

Esse carimbo presente em dois dos cartazes traz para a exposição o clima tenso no qual grande parte dessa obra foi produzida, a ditadura militar brasileira, responsável por prender e torturar Rogério Duarte e seu irmão, Ronaldo, por conta de suas atividades militantes e artísticas. Essa situação nos remete a uma conjuntura de ruptura da trajetória de Duarte decorrente da tortura. Situação esta que o levou a transitar por grandes transformações pessoais, as quais obviamente se expressaram em sua produção artística e que serão devidamente consideradas nos próximos capítulos.

As outras peças em exposição, com exceção dos vídeos e de três livros à disposição para serem folheados, se encontravam em uma grande mesa de madeira simples e triangular. As capas de disco foram posicionadas em pequenos tripés que as permitiam ficar em pé e as capas de livro ficam situadas sobre mesa protegidas por um pedaço de vidro grosso.

### 1.3.2 FLOR DO MAL

Seguindo então o guia da exposição, após os cartazes, temos o jornal contracultural *Flor do Mal*, do qual Duarte foi o responsável gráfico bem como editor e colaborador poético. O acesso a esse jornal na exposição se dá pelos trechos dele colocados na mesa de madeira ao centro da sala bem como por um fac-símile de



toda sua edição número 1, disponível para consulta em um discreto banco ao lado do caderno onde os visitantes deixam seus nomes após observarem a exposição.

Soube, ao entrevistar Diogo, que a presença de fac-símiles foi fruto de sua insistência perante o curador oficial que inicialmente se recusou a expor tais peças. Diogo considerou importante a presença destas pelo fato de propiciar uma espécie de contato direto da obra de Duarte com o público visitante.

Esse periódico, lançado no ano de 1971 em colaboração com Luiz Carlos Maciel, Tite Lemos e Torquato Neto, pode ser considerado como uma das produções que inauguraram a propagação do ideário contracultural no cenário brasileiro, como podemos observar a partir dos trechos dele apresentados na exposição. Os textos de *Flor do Mal* passeiam por temas como vida comunitária, chegada da Nova Era, antipsiquiatria e misticismo oriental. Presentes na mesa da exposição se encontravam um texto de Duarte sobre Caetano Veloso na forma de uma carta cabalística, um relato poético de Galvão, dos Novos Baianos, sobre sua vida em comunidade, um texto sobre androgenia como condição humana transcendental e pequenos trechos falando sobre a chegada da Era de Aquário. Estes temas estão anunciados no próprio texto moldura presente na capa deste periódico elaborada por Duarte:

Nossa capa publica a foto da menina Ninon de dez anos de idade raptada em Belfort Roxo, há algumas semanas, esta foto foi posta no lixo numa redação de jornal de um amigo da gente achou. Ninon continua desaparecida. Lá dentro nossas páginas contam qual é a transação da Era de Aquarius; Galvão, dos Novos Baianos, fala da comunidade deles; leia a carta escrita no hospício por Antonin Artaud, louco e gênio e veja Caetano, Arcanjo I, o Mago; saiba de Gil em Nova York e do rock de Alice Cooper; conheça o André a flor de mil ce'palas e o mana' de David Cooper, anti-psi-quia-ria em Londres. Isto não é um jornal para ser lido, é para ser curtido. Este é o número 1, Rio de Janeiro, 4 de novembro de 1971. Preço: um cruzeiro. (CAPA FLOR DO MAL, 1971).





Com uma linguagem visual praticamente toda elaborada a mão, conferindo caráter artesanal alternativo ao periódico, este jornal tinha como propósito fornecer um espaço onde poetas e artistas pudessem publicar suas ideias sem as limitações que se colocavam em publicações de grande circulação. Segundo Barros (2008) quem escrevia na *Flor* eram os próprios Tite de Lemos, Torquato Mendonça, Rogério Duarte e Luiz Carlos Maciel, assim como pessoas que eles conheciam e que eram consideradas por eles como “antenas” com as ideias contraculturais, entre eles: Antônio Bivar, Joel Macedo, Waly Salomão, José Simão, Antônio Capinam, Célia Maria e amigos da clínica psiquiátrica que Rogério tinha conhecido quando de sua internação. Segundo Duarte,

Exatamente esse número – acho que é o primeiro – foi o mais importante. Foi uma das minhas ações mais radicais da tal estética gráfica tropicalista, que implica num rompimento total com o chamado modernismo racionalista, com o instrumental europeu imposto a nós via Bauhaus e sobretudo escola de Ulm, cuja filial brasileira nós sabemos que é a Escola Superior de Desenho Industrial. (DUARTE *apud* RODRIGUES, 2005).

Acerca dessa ruptura, Rodrigues (2005) comentou que esta atitude estética por parte de Duarte, o qual tinha um profundo conhecimento das artes gráficas, não teria sido decorrente de alguma espécie de desprezo. Ela foi fruto de uma necessidade de transgredir no intuito de que a tradição suíça do *design* não virasse um dogma no Brasil, segundo Duarte:

minha ruptura não é de uma pessoa qualquer, é de uma pessoa que falava a mesma linguagem que eles, não era de um cara que não conhece e pensa que *design* é outra coisa. Era de alguém que conhecia bem a estética do *design*, que tinha aprendido bem naquela cartilha e que rompeu por adotar uma contemporaneidade. (DUARTE *apud* RODRIGUES, 2005).

As fotos presentes nos textos alocados na exposição são também elementos centrais no sentido transmitir a intenção daquilo que é dito nos textos: rapazes e moças com longos cabelos trajando roupas simples tentando levar uma vida natural em busca de paz e amor, dialogam bem com o conteúdo dos textos apresentados e se expressam como registros de que seria possível viver da forma anunciada pelas ideias contidas nos textos.

A importância da presença de *Flor do Mal* na exposição se dá, não somente por se relacionar a um ponto de mudança na trajetória e produção de Duarte, mas também pelo fato de que consultá-lo, em outras circunstâncias, é praticamente impossível. Tendo sido rodado em poucas tiragens é muito difícil ter contato com a

*Flor do Mal*, seja em via impressa ou virtual. Sua presença na exposição deu acesso a um importante momento da elaboração e apresentação do ideário contracultural no Brasil, temática esta que será mais devidamente aprofundada ao longo do terceiro capítulo.

### 1.3.3 CAPAS DE LIVRO

Seguindo o itinerário, fomos então levados à uma série de capas de livros, cujos projetos gráficos tiveram como responsável Rogério Duarte. Mais uma vez vimos que os organizadores, na disposição das obras no espaço, não tiveram o critério cronológico como algo fundamental para esta composição que privilegiou o imbrincamento temático como algo importante para se compreender a obra de Duarte. Vale notar também que, enquanto a observação dos cartazes prosseguia no sentido horário, na medida em que o visitante foi levado à mesa de madeira semi-triangular na qual se encontram as outras peças, o mapa passava a guiar o visitante no sentido anti-horário.

Muitas das capas expostas são referentes ao período durante o qual Duarte foi diretor de arte da Editora Vozes. Essa editora trabalhava muito com padres, muitos deles ligados à teologia da libertação, a qual se caracterizava enquanto uma leitura marxista e sintonizada aos anseios de transformação social por parte da juventude de própria tradição bíblica e da vida de Cristo (BEOZZO, 2001). Essa circunstância nos remete, por um lado, ao aspecto de militância à esquerda na qual Duarte esteve envolvido ao longo dos 60 – que será explorado com mais profundidade no capítulo dois – como também à sua relação com o cristianismo, o qual teve desdobramentos mais intensos e inesperados a partir do contato que Duarte teve com a Bíblia – e a experiência mística por este contato acarretada – durante o período em que foi preso e torturado pela ditadura militar.

Os livros do pensamento védico traduzidos por Duarte também se encontravam presentes na exposição, ainda que de maneira pouco destacada. Por debaixo de um daqueles grandes pedaços de vidro que ficavam por cima dos livros expostos, encontramos *Cantiga do Negro Amor*, a última tradução lançada por Duarte. Presente de maneira mais discreta se encontrava *Canção do Divino Mestre*, que na verdade estava situado abaixo de *Cantiga do Negro Amor*, sendo possível reconhecê-lo apenas por sua lateral.

Vemos então que seu trabalho enquanto tradutor – a fase mais recente do trabalho artístico de Duarte – não foi colocado em uma posição de destaque nesse momento da exposição, algo que mudou no momento do evento *Musicúpula*, sobre o qual trataremos mais a frente.

Diogo Duarte, em comunicação pessoal (2015), revelou que a situação da escolha dos livros a serem colocados foi um outro momento em que a sua opinião e a de Manuel Raeder divergiram a respeito de como expor essas peças. Segundo ele, a decisão de colocar o livro *Canções do Divino Mestre* de maneira tão discreta foi do designer alemão, que optou dessa forma pelo fato de a capa não ter sido elaborada por Duarte. Para Diogo Duarte, o livro *Canções do Divino Mestre* deveria ter sido deixado fora das vitrines e à disposição da consulta pelo público, tendo em vista sua importância na trajetória criativa de Rogério Duarte.

Essa circunstância nos coloca diante do embate representacional quanto à construção da visão a ser transmitida acerca obra de Duarte. Conflito este que ocorreu entre Diogo Duarte, organizador da exposição e filho do artista, e Manuel Raeder, curador da exposição e designer alemão. A meu ver, enquanto Diogo Duarte buscava apresentar uma leitura mais próxima e passional, motivação esta ligada ao seu intuito de servir de algum modo à obra e ao legado de seu pai, Raeder tendia a uma apresentação mais distanciada e objetificante, que pendia para um enfoque maior no trabalho de Duarte como designer.

Sob a luz desse embate é que compreendi melhor certa sensação de frieza que enquanto espectador experienciei na exposição, a qual foi quebrada, tal qual intencionava Diogo, principalmente pelo contato com os fac-símiles de cadernos e publicações, curiosamente presentes de modo bem discreto ao lado do caderno onde os visitantes deixam suas assinaturas. A leitura destes fac-símiles, à qual dediquei boa parte do período dentro da exposição, me conferiu a sensação de estar em contato com algo inédito e ao mesmo tempo íntimo, o que contribui para construir uma sensação de proximidade. Esse distanciamento foi certamente rompido também pelo movimentado evento *Musicúpula*, que marcou o encerramento da exposição e trouxe para o MAM não somente artistas famosos ligados a Duarte, como também os devotos Hare Krishna.

Diogo relatou-me que essa divergência de posicionamento se expressou também no momento de expor as capas de livros que Duarte elaborou para Editora Vozes, a qual é ligada ao catolicismo. Segundo Diogo (2015), essa ligação de

Duarte com o a religião católica, ainda que fosse profissional, era algo que incomodava Raeder, protestante, e que desse modo pretendia não apresentar esse aspecto da obra Duarte. Por conta da insistência de Diogo, em afirmar que a capa de Rogério teria uma autonomia criativa em relação ao catolicismo enquanto instituição, essas capas acabaram por fim sendo incluídas na exposição.

Seguindo o propósito de apresentar o pensamento de Duarte em sua amplitude e diversidade, temos também na exposição a presença de alguns rascunhos e um pequeno texto técnico acerca de teoria da geometria, na qual Duarte se fundamentava para elaborar seus projetos gráficos. Esse momento da exposição nos colocou em contato com a impressão de que apesar envolvido com ideias muitas vezes contrastantes e diversas à racionalidade ocidental, como por exemplo, o trabalho realizado em *Flor do Mal* ou seus poemas nos quais trata acerca da loucura, Duarte nunca abriu mão de certo rigor formal em seu trabalho. Essa relação paradoxal entre racionalidade, loucura e espiritualidade será devidamente tratada ao longo das reflexões presentes no quarto capítulo.

#### 1.3.4 CAPAS DE DISCO

Na sequência da exposição temos a presença do trabalho pelo qual Duarte é mais frequentemente lembrado e reconhecido, as capas de disco. Como já comentado, eles se encontravam em pequenos tripés que os mantinham de pé no centro da mesa da madeira semi triangular. Os tripés se encontravam lado a lado, sendo que alguns estavam virados para um dos lados da mesa e a outra metade para outro. Todos os discos estavam também encapados com os tradicionais plásticos que são utilizados para a proteção deste tipo de capa, apesar de algumas também apresentarem marcas do tempo.

Estando localizadas no centro da mesa podemos dizer que, juntamente com os cartazes, essas são as peças mais valorizadas na exposição, aquelas que mesmo um visitante apressado e desavisado acaba dedicando alguns minutos para contemplação. Tal disposição é condizente com o lugar da produção deste tipo de material na obra de Duarte, pois é por conta deste seu trabalho que ele é mais comumente reconhecido e lembrado.

Presentes na exposição se encontravam as capas dos seguintes discos: *Refazenda*, Gilberto Gil, 1975; *Ao Vivo*, Gilberto Gil, 1974; *Qualquer Coisa*, Caetano Veloso, 1975; *Lugar Comum*, João Donato, 1975; Jorge Mautner com seu álbum

homônimo de 1974; *Ogum Xangô*, Gilberto Gil e Jorge Ben, 1974; *Cantar*, Gal Costa, 1974; Gilberto Gil, álbum homônimo de 1968; *Smetak*, Walter Smetak, 1974; *Brasil*, João Gilberto, Caetano Veloso Gilberto Gil, Maria Bethânia, 1981.

FIGURA 9 – CAPAS DE DISCO



Fonte: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>. Acesso em 22/11/2015.

Ao olharmos para essas capas temos também a indicação de importantes amizades de Rogério Duarte. De algum modo suas parcerias artísticas nos trazem pistas úteis no sentido de rastrear as redes concretas de sociabilidade às quais ele esteve associado, sendo a principal destas as movimentações artísticas associadas ao tropicalismo. Segundo o próprio Duarte (2013) sua atuação no movimento se deu muito no nível de amizades e conversas pessoais, nas quais apresentava ideias que muito influenciaram nas concepções estéticas que deram base ao movimento.

Dentre estas capas talvez as mais comumente lembradas e impactantes, pelo fato de inaugurarem uma nova perspectiva no design brasileiro, bem como na produção de capas de disco, sejam as capas tropicalistas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, de 1968, que aparecem em primeiro plano na imagem colocada acima. A análise destas capas irá configurar um aspecto importante quando formos, no segundo capítulo, tratar acerca da participação de Rogério Duarte na Tropicália.

Algumas dessas capas também denotavam a influência que temáticas espirituais e místicas passaram a ter no pensamento e trabalho de Duarte, bem como seus relacionamentos de amizade e parceria intelectual associados a esta temática. As capas nas quais esta influência espiritual é mais evidente em seu aspecto gráfico são duas de Gilberto Gil: a do disco de 1969, na qual temos um poema metafísico<sup>40</sup> escrito sobre uma cruz estilizada, e a capa de *Refazenda*, onde temos Gil sentado de pernas cruzadas vestido com um roupão oriental e praticando alimentação macrobiótica<sup>41</sup>; e a de Jorge Mautner de 1974, (o qual, é considerado como um dos principais propagadores do ideário contracultural no Brasil, juntamente com Luiz Carlos Maciel) na qual temos uma mandala, em cujo centro está Mautner em uma postura exótica que remete a uma carta de tarot, composta por fotos do cantor envolta pela mítica cobra oroboros.

Apesar de menos explicitamente presente, nas capas dos discos *Ogum Xangô*, de Gilberto Gil e Jorge Ben, e no álbum homônimo de Walter Smetak, também encontramos referências à presença da temática espiritual, não somente na trajetória de Duarte, como na música popular brasileira. No primeiro caso, pelo fato de uma série de letras presentes neste disco fazerem referência a temáticas geralmente associadas à Umbanda e ao seu sincretismo de elementos do Candomblé e Catolicismo. Desse modo, musicalmente e liricamente, algumas das músicas presentes nesse disco colocam em movimento uma abertura para formas não tradicionais da experiência espiritual que muito marcou a experiência cultural e artística dos anos 1970.

No caso do disco de Smetak, temos aí uma indicação de uma influência, pouco conhecida, mas de grande importância na música brasileira e também na

---

<sup>40</sup> Este poema será devidamente citado e considerado no capítulo 3.

<sup>41</sup> A macrobiótica é um regime alimentar bem como de vida. Influenciado por princípios do Zen Budismo e do Taoísmo ela fundamenta-se na busca pelo equilíbrio entre os polos Yin e Yang que, segundo esta perspectiva, estariam presentes em toda manifestação cósmica. De acordo com Moreira e Santos (2014) criada no Japão no final dos anos 1960 por Michio Kushi e pelo filósofo zen George Ohsawa (1893-1966), a macrobiótica consiste numa reeducação alimentar à base de cereais integrais e outros alimentos como legumes, produtos de soja e chá verde, buscando um regime alternativo de vida que tinha a alimentação como meio para uma evolução espiritual e individual. Muito importante no modo como a juventude passa incorporar o elemento místico como forma de contestação a macrobiótica esteve muito ligada à MPB, tendo em vista o fato de muitos artistas aderirem a esta prática a partir do final dos anos 60 e ao longo dos anos 70. Segundo Risério “as vivências transculturais também foram posturas adquiridas pelos ‘desbundados’, além de se aterem na macrobiótica, ioga, uso de túnicas e incensos indianos, jogo do I-ching vindos do orientalismo” (RISÉRIO, 1996, p. 19). Essa interessante relação será devidamente considerada no capítulo 3 desta dissertação.

trajetória espiritual de Duarte. O disco presente na exposição, lançado em 1974, teve Duarte como responsável gráfico e Roberto Santana, juntamente com Caetano Veloso, na produção musical além de Gilberto Gil participando na montagem e escolha das músicas. Smetak – que já atuava como músico no Brasil desde 1937 e foi convidado em 1957, pelo maestro e compositor Hans Joachim Koellreuter, a ir para Salvador como o propósito de integrar os Seminários Livres de Música – fez parte do ambicioso projeto do reitor da Universidade da Bahia, Edgard Santos, voltado para criação de um núcleo de excelência em artes e humanidades. Além disso, tornou-se reconhecido entre artistas e malucos dos anos 1970 pelo fato de ter associado sua música à sua prática espiritual, vinculada à Eubiose, escola de teosofia brasileira à qual Rogério Duarte também foi iniciado nos anos 1970.

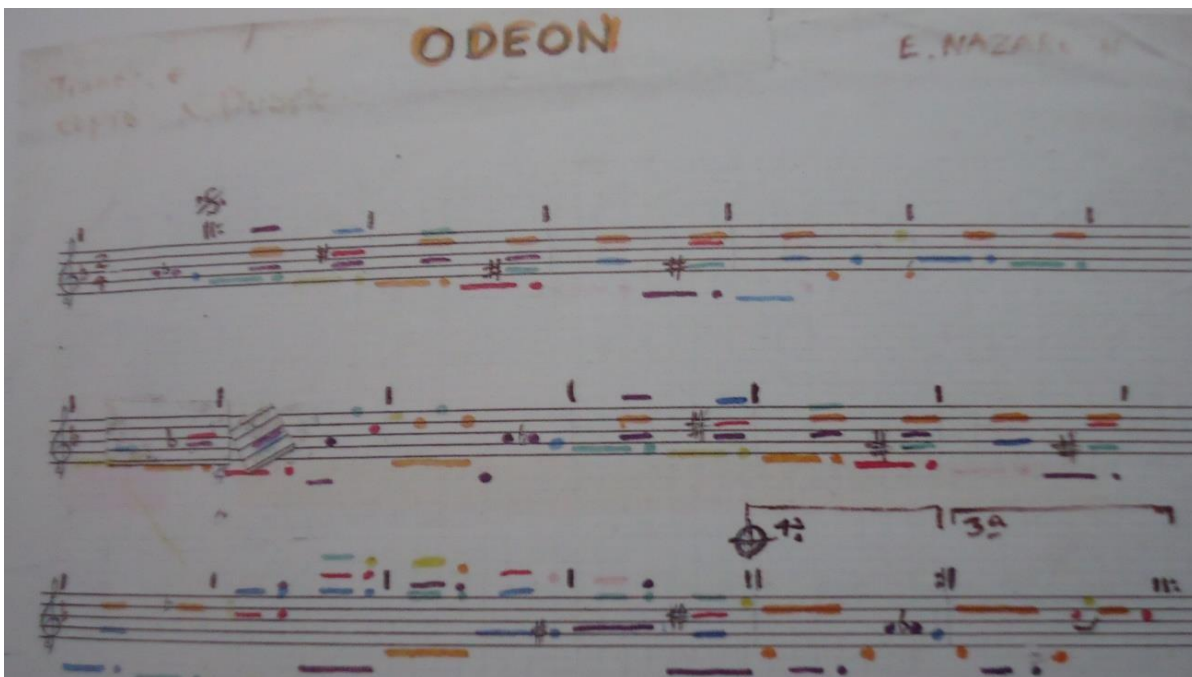
Essa expressão gráfica e relacional da ascensão do interesse espiritual na obra e trajetória de Rogério Duarte, referência que passa a estar presente principalmente a partir do final da década de 1960 e se estendeu ao longo dos anos 1970, será devidamente tratada nas considerações e reflexões presentes no capítulo 3.

### 1.3.5 MUSICOR

A partir dessa referência presente nas capas, fomos levados a outra face da obra de Duarte, que é sua atuação como músico, faceta esta que está presente na exposição de diversas formas. Em uma delas, a qual é apresentada sequencialmente após as capas de disco (segundo o mapa da exposição), pudemos ver o *Projeto Musicor*. Esse trabalho de Duarte foi uma nova proposta de notação musical, na qual se mesclam cores e sons com o intuito de se produzir uma forma de escrita musical que expresse de maneira mais clara e nítida as variações rítmicas e melódicas de uma música. No *Musicor*, que trabalha a partir da partitura clássica e seu pentagrama, a cada nota musical é atribuída uma cor e os sons são expressos graficamente através de linhas, segundo Duarte:

O Musicor é um sistema baseado na analogia estrutural que existe entre a ordem espectral das cores e a ordem intervalar das notas musicais (...). Deve-se a Isaac Newton essa forma de divisão do círculo que revela a perfeita analogia estrutural das cores e dos sons. Fundamentados neste parentesco científico e universalmente reconhecido tentamos criar um sistema completo de notação, escrita e codificação normatizadora da nossa música que esperamos possa constituir mais uma ferramenta de trabalho criador a ser utilizada. (texto de 1970 *apud* DUARTE, 2013 p. 80).

FIGURA 10 – MUSICOR



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

Na exposição, o projeto se encontrava representado através de esboços de partituras e de letras de música sobre o qual o conceito de *Musicor* foi aplicado. Presente não somente em partituras, esse conceito de escrita musical foi também aplicado sobre letras de música, as quais tinham então suas sílabas coloridas de acordo com a nota na qual ela deveria ser entoada. De acordo com Duarte, em entrevista a Nádia Timm, o *Musicor*, iniciado em parceria com Caetano Veloso, seria um projeto multimídia,

Que tenta estabelecer uma teoria neopitagórica para certos princípios estéticos que estão presentes em todas as artes. Princípios de harmonia e desarmonia, em relação a cores e sons, com uma visão bem contestadora do conhecimento que está por aí, nas universidades e que separa tudo em compartimentos isolados. (TIMM, 2011).

O caráter multimídia da obra de Duarte foi um dos traços mais evidentes ao longo da exposição. Segundo Diogo Duarte (2016), a exposição contou com três



aspectos da obra de Rogério: o gráfico, representado pelos cartazes e capas de disco; o geométrico, expresso em desenhos e em uma estrutura tridimensional que compõe a exposição, a *Musicúpula*; e o musical, presente através do *Musicor*, de um vídeo no qual ele aparece tocando seu violão e no evento de encerramento da exposição no qual artistas convidados interpretaram composições de Duarte tocando dentro da *Musicúpula*. Dessa maneira, de acordo com Diogo Duarte, a exposição buscou realizar uma intersecção dessas áreas presentes na obra de Rogério Duarte, mostrando o caráter múltiplo de sua produção.

No já comentado prefácio do livro *Marginália 1*, Deball e Raeder também fazem alusão à natureza multimídia do pensamento e obra de Duarte como um dos eixos que estruturaram a organização de seus trabalhos apresentados no livro

Provavelmente você (Rogério Duarte) não está interessado em finalizar as coisas, e sim em desenvolver teorias. Teorias que podem conectar conceitos, pessoas, imagens e sons dispares. Como escrever música em cor? Como escutar o vermelho? Como cantar um sol? Chegamos ao diagrama octogonal que constitui os assuntos centrais de sua prática: música, poesia, rascunho, geometria, minerais, cor, design e xadrez. Cada um desses elementos nunca existe sozinho. Por exemplo, *Musicor* busca expressar a música por meio da cor, enquanto *Xaka-ótico* é um sistema aleatório para se jogar xadrez. Este diagrama é utilizado como índice deste livro, pois percebemos que não faria sentido tentar dividir seus trabalhos em categorias, mas sim acentuar as conexões entre eles. Desta forma destacamos o processo alquímico de sua mente, já que cada trabalho não é uma coisa só, é uma tentativa de solucionar uma equação. (DUARTE, 2013, p. 8-9).

### 1.3.6 APOCALIPOPÓTESE, DEBATE CULTURA E LOUCURA E CINEMA FALADO

Na sequência da exposição, reforçando o aspecto multimídia da produção de Duarte, temos um texto e um vídeo referentes ao evento *Apocalipopótese*. O texto sobre o evento, uma apresentação de uma ideia de Duarte elaborada por Hélio Oiticica, se encontrava sobre a mesa de madeira, próximo à coleção de pedras. O vídeo, por sua vez, foi apresentado em uma televisão, com um fone à disposição do visitante, na qual ele ficava rodando constantemente.

O vídeo de *Apocalipopótese* foi apresentado juntamente com um trecho de um registro em áudio do debate *Cultura e Loucura Brasileira*, também promovido em parceria com Oiticica. Segundo Coelho (2010), esses acontecimentos, todos com a participação da dupla Rogério Duarte-Hélio Oiticica, são o retrato de um movimento criativo que se encontrava na fronteira entre o tropicalismo modista, vinculado

diretamente aos músicos, e a radicalidade formal da tropicália, que dava base para o trabalho dos artistas marginais.

Além disso, como já comentado, Coelho (2010) afirma que esses eventos, somados ao filme *Câncer*<sup>42</sup> produzido por Glauber Rocha, mostram como em 1968 não foram somente os festivais e os discos dos músicos tropicalistas que introduziram novas perspectivas culturais no país. Paralelamente a outros eventos promovidos pelos músicos em São Paulo – que continuavam investindo na expansão da informação cultural e no enfrentamento do conservadorismo – esses eventos que ocorreram no Rio de Janeiro buscavam aprofundar a veia marginal e as experimentações de seus trabalhos envolvendo temas como a loucura e a violência (COELHO, 2010).

Na prática, como se pode acompanhar num vídeo filmado por Raimundo Amado, *Apocalipopótese* foi um evento coletivo, no qual artistas como Lygia Pape, Oiticica, Rogério Duarte e Antônio Manuel apresentaram seus trabalhos. O evento, promovido pelo *Diário de Notícias* e pelo crítico Frederico Moraes com nome *Arte no Aterro*, atraiu muitas pessoas que se envolveram nesta apropriação tropical do conceito de happening<sup>43</sup> (TEIXEIRA, 2012). No vídeo vemos pessoas comuns, homens, mulheres e crianças interagindo com as obras dos artistas, as quais foram concebidas como algo em aberto para participação do público. As obras apresentadas foram *Urnas Quentes*, de Antônio Manoel; *Parangolés e Tendas*, de Hélio Oiticica; *Ovos*, de Lygia Pape e *Dog's Act* de Rogério Duarte.

*Apocalipopótese* colocou em ação muitos dos conceitos teóricos e estéticos que Duarte vinha gestando ao longo de quase uma década (TEIXEIRA, 2012). De

---

<sup>42</sup> “Câncer entrou para filmografia de Glauber Rocha como um dos seus filmes underground ou marginais [...] suas sequências são baseadas em diálogos cujos fios condutores são assaltos executados, objetos roubados, miséria pessoal e social [...] seus personagens compõe um mosaico das populações marginalizadas do Brasil, em permanente conflito entre si.” (COELHO, 2010, p. 57).

<sup>43</sup> ‘happening’ foi um tipo de intervenção artística, associada à arte de vanguarda, elaborada pelo artista plástico americano Allan Kaprow no final dos anos 50. ( ). Interrelacionando diferentes tipos de expressão em uma mesma obra os ‘happenings’ são, segundo seu autor, “eventos que, em poucas palavras, acontecem [...] ele parecem não ir a lugar algum e nem fazer sentido literário específico. Em contraste com as artes do passado, não têm um início estruturado, meio ou fim. Sua forma é aberta inacabada e fluída: nada, obviamente, é solicitado e, portanto, nada se ganha, exceto a certeza de um número de ocorrências às quais estamos mais atentos” (KAPROW, 2003). Este tipo de manifestação esteve também associada com a busca de indiferenciação dos limites entre arte e vida, mais uma vez segundo Kaprow (2003), “toda história da arte e da estética encontram-se em estantes. Para seu pluralismo de valores, adicione a indefinição atual dos limites que dividem as artes, e da divisão entre arte e vida... Não apenas a arte se tornou vida, mas a vida se recusa a ser ela mesma.” (KAPROW, 2003).

acordo com Oiticica, o termo Apocalipopótese foi inventado por Rogério como um novo conceito desse tipo de objeto mediador para participação, ou que se constrói a partir dela. Este evento esteve diretamente relacionado, de acordo ao que demonstra Teixeira (2012), com a teoria do Probjeto, elaborada a partir do ensaio *Notas Sobre o Desenho Industrial*, publicado em 1965 na revista *civilização brasileira*.

A ideia do Probjeto se refere às proposições em aberto feitas por artistas nas quais os objetos, ou as obras, seriam “probabilidades infinitas contidas nas mais diversas proposições da criatividade humana: a mágica do fluir das ideias, no instante, no ato, no comportamento” (CLARK; OITICICA, 1998). De acordo com esta conceituação, na arte ou, em sua efetivação que se dá pela participação do público, o que importa é a vivência que ela convida o espectador a experimentar. Trata-se assim de uma “poética do instante, ou do ser erguimento como o mais eficaz, para experimentar as infinitas possibilidades da imaginação humana” (CLARK; OITICICA, 1998)

A participação de Duarte no evento foi muito representativa quanto ao espírito do próprio, bem como de seu temperamento imprevisível. No dia do evento Duarte havia decidido não mais participar. Próximo à hora do início do mesmo ele se encontrava caminhando pelo calçadão de Ipanema quando encontrou um adestrador de cães com um grupo de seus cachorros treinados, Duarte então perguntou ao adestrador se os seus cachorros obedeciam qualquer um que conhecesse os comandos ou apenas o próprio treinador. Ao ser informado de que os cachorros poderiam também obedecer a ele caso conhecesse os comandos, Rogério convidou o adestrador e seus cachorros, para irem com ele até o Aterro do Flamengo para participarem do *Apocalipopótese*.

Foi assim que se deu então o *Dog's Act*, com Duarte chegando de modo imprevisto de caminhonete com os cachorros na caçamba, colocando na prática os princípios de espontaneidade e participação que o evento buscava apresentar (TEIXEIRA, 2012). No filme presente na exposição vemos o jovem Duarte, junto dos cachorros adestrados, em meio a um grande número de pessoas falando enfaticamente o seguinte:

Segundo me parece, esse cães são o que melhor representa ser a cultura moderna, peço atenção, pois estes cães fazem coisas do arco da velha. Tomada de posição em defesa da cultura, ou seja, contra o comercialismo,

esses cães realizam este ato de defesa. (extraído do vídeo *Apocalipopótese*).

Esse vídeo tem certo ar de objeto raro, tendo em vista o fato de que não é possível de ser visto e acessado em nenhum outro lugar. Teixeira (2012), ao comentar sobre ele, coloca que esse vídeo estaria sobre propriedade do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

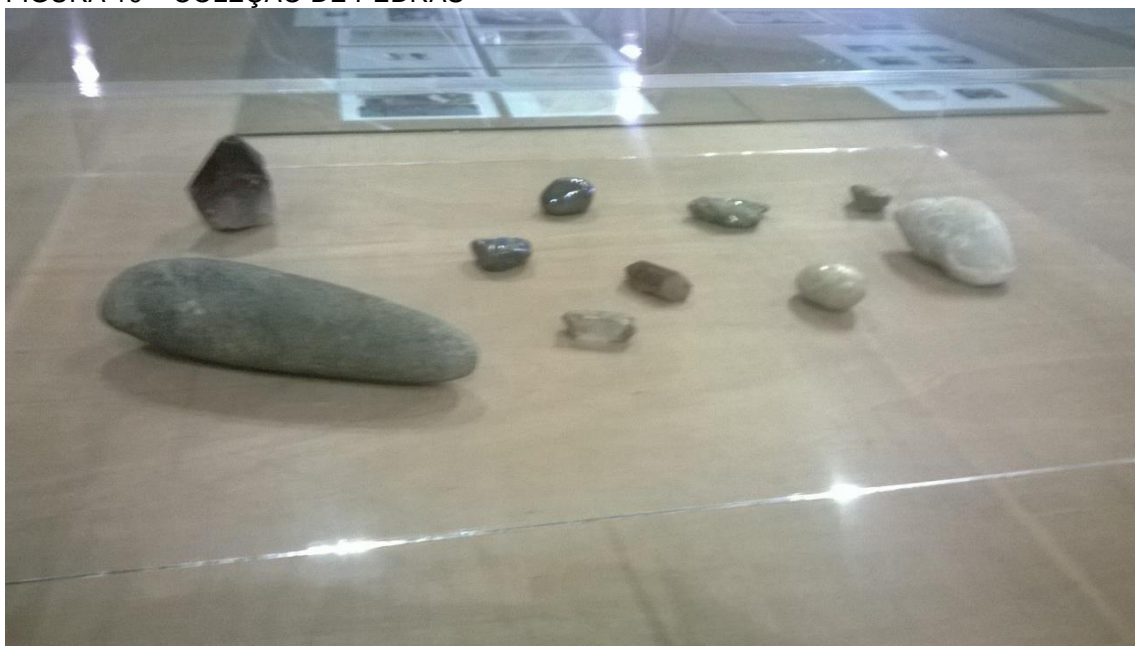
Desse modo, poder vê-lo na exposição, após ter lido muito sobre o tal evento, causou em mim uma impressão muito grande, misto de contemplação artística com deleite inquisitivo de quem se delicia com um arquivo importante ainda não encontrado. Apesar de curto, as cenas do vídeo transmitiam o clima desse encontro entre o popular e vanguarda que o evento buscava.

Não menos raro são os áudios do debate “Cultura e Loucura”, eles são transmitidos na mesma televisão em que é mostrado *Apocalipopótese*. Enquanto são rodadas as falas de alguns dos participantes, fotos deles desse período são exibidas na tela. A fala de Duarte presente no vídeo é muito representativa das rupturas pelas quais ele passou no ano de 1968, a partir da prisão e da tortura, e serão mais devidamente tratadas nos capítulos três e quatro, onde sua experiência de ruptura e diálogo entre loucura e racionalidade serão o eixo da reflexão.

### **1.3.7 PEDRAS E XADREZ**

Seguindo o propósito de apresentar Rogério Duarte em sua totalidade, a exposição colocou o visitante frente a uma coleção de pedras, que fazem referência ao profundo interesse por geologia que Duarte manifestou nos últimos anos.

FIGURA 10 – COLEÇÃO DE PEDRAS



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

De acordo com Diogo Duarte (2015), esse aspecto geólogo de Duarte seria a manifestação de um interesse profundo em mergulhar na arte de Deus, de como as pedras são feitas por uma inteligência superior. Desse modo, esse material tentou expressar esse interesse dele pelo design das coisas naturais presente em um artista que, não somente se interessa por criar coisas, mas também reconhece nas coisas naturais a beleza e a existência de um criador. Essa correlação entre geologia e misticismo se encontra presente também em uma colaboração de Duarte para revista *Bravo!*, numa edição especial sobre sexo, cultura e verão. Nesta revista, Duarte apresenta uma foto em close de uma pedra e relaciona esta à energia do sol que seria, de acordo com a filosofia védica, proveniente de Krishna, a Suprema Personalidade de Deus, para os membros do Movimento Hare Krishna.

Tentei escrever um texto sobre o Sol no verão, mas, quando descobri que era impossível – por que estava obcecado por uma pedra que achei no meu caminho -, não entrei no Word para digitar: escaneei a pedra e fiquei futucando no computador até que obtive a imagem nebulosa que estou mandando anexada a este bilhete. A imagem deste pedacinho do Sol achei no lajedo da caatinga (quase caatinga) de Santa Inês. Achei pertinente por que tudo é o Sol e o Sol é uma Pedra. Tudo vem do Sol e Krishna diz no Gita: “yad aditya gatam Tejo jagad bhasayate ‘khilam mamakam” (“o esplendor do sol, que dissipa a escuridão de todo esse mundo, vem de Mim.”). A luz está viva e sabe muito bem onde quer chegar, ela penetra na escuridão do abismo fecundando tudo. É união do Yin com o Yang e o relacionamento erótico de Radha e Govinda nos bosques de Vrndavana, do qual os amores mundanos não passam de reflexos cambiantes. (DUARTE, revista *Bravo!*, janeiro de 2005).

FIGURA 11 – KRISHNA E SOL



Fonte: DUARTE, Rogério. In: Revista Bravo, nº 87.

Diogo Duarte (comunicação pessoal, 2015), coloca que o interessante de grande parte dessas obras talvez não seja nem a obra em si, mas o pensamento que ela expressa. Para Diogo Duarte a arte do pai é uma expressão de seu pensamento e reflexão, profundamente mística e espiritual, que se concretiza seja em coleções de pedras ou em suas invenções em torno do Xadrez.

Contemplado também nesta exposição, o xadrez foi outro elemento a dialogar com os interesses esotéricos como, por exemplo, num experimento no qual ideogramas do I-Ching foram alocados sobre as casas de uma tabuleiro de xadrez.

FIGURA 12 – XADREZ I-CHING



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

A meditação de Duarte em torno do xadrez, segundo Diogo, sempre foi mergulhar na arte e filosofia do xadrez, algo que se expressa na tradução que realizou de poemas de Jorge Luis Borges sobre esse tema. O xadrez é então visto de uma perspectiva esotérica, pensado como um jogo poético no qual cada movimento colabora para uma composição mútua por parte dos jogadores. Além disso, o xadrez remete ao interesse de Duarte pela cultura védica, tendo em vista o fato de o xadrez moderno ser derivado de um jogo milenar chamado Chaturanga, praticado a Índia Antiga (Diogo Duarte, comunicação pessoal).

Essa visão sutil e filosófica do xadrez se expressou no sistema de jogo inventado por Duarte, no qual o elemento da sorte se insere na partida. Quebrando o privilégio no qual quem joga com as brancas sempre tem a vantagem de começar, o primeiro sorteio se refere a qual das cores irá começar. Segundo Diogo Duarte (2015) isso seria uma maneira de quebrar um racismo implícito nesta regra de privilégio às peças brancas. O segundo sorteio, que de certo modo quebra um pouco a vantagem de quem irá iniciar, faz com que o jogador que realiza a primeira jogada tenha que sortear a coluna pela qual será o primeiro lance, criando um elemento de imprevisibilidade na abertura. Esse sorteio em específico, bem como o ato de inserir o elemento sorte no xadrez como um todo, visa desconstruir a prática comum do xadrez moderno na qual a memória acaba sobressaindo em relação à criatividade. Além disso, segundo Diogo (2015) existe um aspecto sutil nesta mudança da coluna pela qual o jogo se inicia, pois o lado direito seria mais associado ao aspecto mais racional e masculino e lado esquerdo ao emocional e feminino.



FIGURA 13 – PEÇAS DE XADREZ

Fonte: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>.



Acesso em: 22/11/2015.

O interesse de Duarte pelo xadrez, segundo entrevista conferida a Gilberto Gil e presente no livro *Encontros* (2010), foi decorrente do relacionamento de amizade deste com o professor Daniel Boisig da UFBA a partir de 1990, além de apresentar o xadrez a Duarte, Boisig também o auxiliou a ingressar na carreira acadêmica.

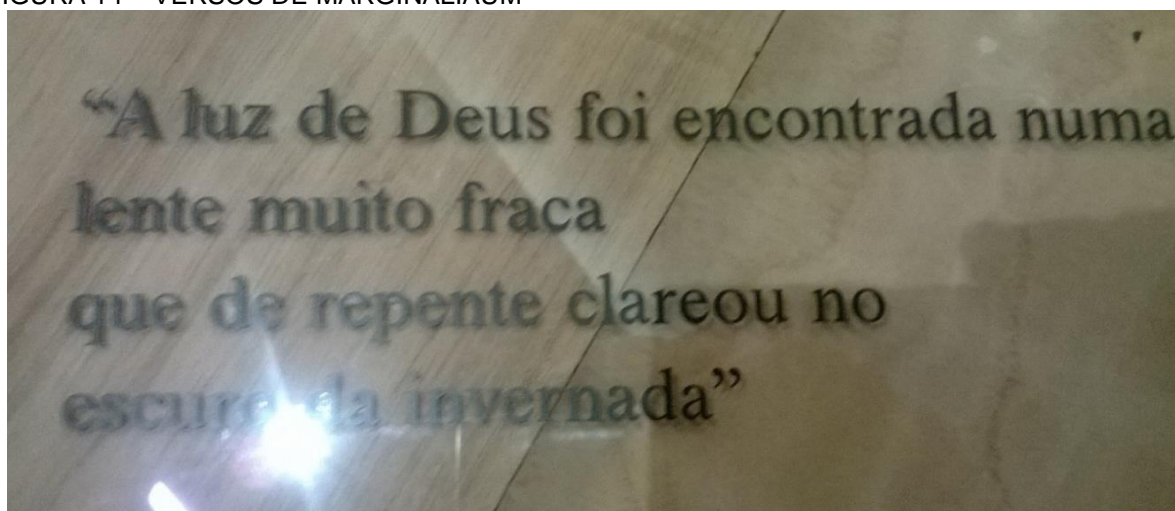
Diogo também coloca que Duarte atribuiu ao xadrez um grande aprendizado em sua vida, tendo em vista o fato que este o ajudou a lidar com as frustrações oriundas de permanecer na vida acadêmica. De acordo com Diogo Duarte, o pai considera que o xadrez o ensinou a ser dialético, a encarar o aspecto bélico da vida e a calcular melhor suas estratégias.

### 1.3.8 POEMAS

Seguindo o mapa da exposição, o visitante é levado a alguns dos poemas de Duarte que sobreviveram à queima dos escritos, comentada na primeira parte deste capítulo. Os poemas foram impressos em preto por sobre pedaços de vidro e se encontram sobre a mesa de madeira semi-triangular do centro da exposição.



FIGURA 14 – VERSOS DE MARGINALIAUM



Fonte: foto tirada pelo autor em 11/08/2015.

São sete os escritos presentes, dois deles em prosa e três em versos, sendo um deles aquele denominado *maginaliaum*, comentado no início deste capítulo. Todos os escritos presentes datam de final dos anos 1960 ou início dos anos 1970 e se encontram publicados no livro *Tropicaos*. Dois destes poemas foram concebidos no período em que Duarte passou por internações psiquiátricas.

Pela observação dos poemas apresentados, os quais serão devidamente explorados ao longo dos próximos capítulos, podemos perceber que os escritos de Duarte não se encaixam dentro de um cânone específico, são, num certo sentido, bem variados e férteis em múltiplas referências, como o é toda sua produção. Ao comentar este aspecto de sua obra Duarte coloca, em uma entrevista a Sérgio Cohn:

Mas o meu problema é que nunca consegui escrever poemas certinhos, bem feitos dentro de um cânone [...]. Porque para você escrever realmente bem, tem que ser não muito original, tem que estar de certa maneira, vinculado a um conceito já pré-existente. De belo, por exemplo. E então, nessa poesia beletриста, o grau de redundância é maior. E os meus textos, desde a adolescência, eram tão loucos, tão absurdos. Eu tentava escrever de uma forma mais convencional, mas não conseguia. E por isso eu fiquei fascinado assim que li os primeiros textos do Artaud, por que nele havia a questão da doença mental, da incapacidade de formular, daquela angústia de se expressar do louco. E eu logo me identifiquei por que aquilo trespassava o meu texto também. Tanto que tem aquele poema meu que eu escrevi para Ezra Pound, que é exatamente sobre isso, algo do tipo 'pois é, eu já li tudo, e no entanto continua aquela confusão terrível me perseguindo e eu não consigo dizer nada'. Mas, no fim, fui descobrindo que essa própria dificuldade miraculosamente depois pode vir a se constituir uma certa qualidade. (COHN, 2009).

### 1.3.9 MUSICÚPULA

*Musicúpula* pode ser considerado um dos objetos mais estranhos presente na exposição. Pelo fato de não ser auto-explicativo acaba emanando um ar de mistério no canto da sala de exposição. É também o maior objeto presente. Consiste em uma cúpula de barras de metal considerada como uma cúpula neodésica por seu criador.

Esta obra se realiza plenamente através da música, tendo em vista que foi concebida para ser também uma espécie de palco místico e esotérico. No dia 12 de agosto de 2015, músicos convidados, familiares e amigos realizaram um show musical que tinha como propósito apresentar o lado compositor de Rogério Duarte. Esse tipo de evento já havia sido realizado na exposição de Salvador, em 2014, a qual contou com a presença de Duarte na platéia, algo que não aconteceu nesta edição do Rio pelo fato do artista estar enfrentando um problema de saúde.

De acordo com Diogo Duarte (comunicação pessoal, 2015), foi nesse aspecto musical que a vertente espiritual da obra de seu pai se tornou mais explícita. Isso aconteceu por dois motivos, primeiro por conta do próprio conceito por trás da cúpula e segundo pelo fato de o repertório contemplar canções que traziam versos oriundos de escrituras sagradas védicas, traduzidas por Duarte e musicadas em arranjos de música popular brasileira<sup>44</sup>.

Apesar de inicialmente previsto para cento e cinquenta pessoas, esse evento contou com a presença de quase quatrocentas, de acordo com Diogo Duarte, seu principal organizador e também um dos músicos que se apresentaram na ocasião. Devotos do Movimento Hare Krishna foram convidados para servirem alimentos espiritualizados a todos os presentes, algo que contribuía para compor o clima transcendental da situação.

As músicas apresentadas foram *Damyana*, *Mayana* e *Echoes de quatiba*, que eram instrumentais; *Gayana*, que foi interpretada por Caetano Veloso e está presente no último álbum deste cantor; *Hino*, parceria de Duarte com Sérgio Bandeira, interpretada por Daniel Duarte, também filho de Rogério; *Lava Lavadeira*, parceria de Duarte com Luiz Gonzaga; *Oferenda à Mim*, *Quem é muito querido a o mim*, *Pessoa Suprema*, *A base do supremo*, *A pessoa transcendental* todas

---

<sup>44</sup> A relação entre o conceito geométrico místico presente na construção desta obra com sua feição musical e devocional será um dos principais eixos dos questionamentos que constituirão o capítulo 4.

provenientes do disco *Canções do Divino Mestre e Traz quem me esquece*, composta a partir do tradução de Duarte para o Gita Govinda.

Várias dessas músicas são inéditas, sendo que algumas delas, apesar de antigas nunca foram gravadas e divulgadas, como por exemplo, a música *Hino*, composta por Duarte em parceria com Sérgio Bandeira. Para Diogo Duarte, que me concedeu uma entrevista alguns dias após o evento, o *Musicúpula* gerou um sentimento sublime em todos os presentes, que se encantaram com essa apresentação musical realizada dentro de uma cúpula neodésica.

#### 1.4.SAINDO DA EXPOSIÇÃO

Nesse capítulo procurei fornecer ao leitor uma imagem inicial de Rogério Duarte e aproximar o leitor de temáticas que serão recorrentes ao longo de minha reflexão. Através do contato com a exposição *Marginalia 1* pudemos adentrar ao tratamento de temáticas centrais na trajetória de Duarte, as quais serão devidamente aprofundadas ao longo dos próximos capítulos. Vimos que a relação com o tropicalismo constituiu um ponto central de sua prática enquanto artista visual e que sua obra foi marcada por uma ampla variedade de referências, o que torna a reflexão sobre ela somente um recorte possível dentre muitos outros.

Tivemos também um pouco de acesso, através da exposição, ao modo pelo qual a proximidade com a espiritualidade trouxe importantes transformações à sua prática artística. Nesse processo de busca espiritual ele mesclou sua procura por transcendência à sua prática intelectual e artística, gerando frutos que serão devidamente explorados mais a frente.

A reflexão a partir da exposição, além de trazer à tona as temáticas que contemporaneamente tangenciam a obra de Rogério Duarte, nos permitiu nos aproximar de um embate representacional em torno de sua obra e pessoa. Esse conflito, entre Diogo Duarte e Miguel Raeder, nos traz a interessante reflexão acerca do quanto diferentes tipos de relacionamento com aquilo que vai ser representado geram intenções e formas diferentes de representação.

Além disso, a reflexão e experiência gerada através da exposição pode – explicitar o quanto Rogério Duarte esteve ligado a importantes debates intelectuais e artísticos que definiram o rumo da criação artística durante os anos 60 e 70.

## **2. A IMINÊNCIA DA REVOLUÇÃO E O SONHO ANTROPOFÁGICO**

Como colocado na introdução, o segundo capítulo visa elaborar uma reflexão acerca da maneira pela qual, ao longo dos anos 1960, a arte ocupou um espaço de transformação política da realidade dentro da conjuntura brasileira. A compreensão dessa situação passa necessariamente pelo debate entre forma e conteúdo revolucionários preconizado pela arte engajada e a arte de vanguarda, mais especificamente entre o CPC da UNE, de um lado, o tropicalismo de outro. Esse embate, ao qual Rogério Duarte se relacionou intimamente desde o início dos anos 1960, foi central para compreender a conjuntura em que foram gestadas as propostas tropicalistas, bem como o modo pelo qual essas propostas de algum modo ofereceram uma saída para o impasse colocado por esse debate.

A importância desse capítulo se dá pelo fato de que sem compreender o lugar que a arte assumiu como meio de transformação política da sociedade, não seria possível realizar a maneira pela qual a busca pela espiritualidade oriental, que emerge mais intensamente na juventude brasileira a partir da década de 1970, se relacionou também com a produção artística, especialmente no caso de Rogério Duarte. Além disso, pretendo pensar em que medida a chamada revolução tropicalista – ao articular de uma maneira própria o sentido de arte forjado nesse período – acabou por institucionalizar um espaço de atuação e pensamento, que acabou por possibilitar manifestações artísticas e comportamentais mais comumente associadas à contracultura.

Para realizar tal propósito, irei, além de aspectos da formação intelectual de Rogério Duarte durante os anos 50 na Bahia, tratar acerca de sua inserção no CPC da UNE do início dos anos 60. A partir dessa reflexão, o propósito é indagar sobre os caminhos pelos quais a arte, durante a década em questão, adquiriu um estatuto de meio de transformação e revolução política da sociedade. Outro ponto a ser aqui devidamente considerado será a relação de Rogério Duarte com a fomentação do tropicalismo enquanto movimento.

### **2.1. INFLUÊNCIA FAMILIAR: AUTODITADISMO E INCONFORMIDADE INSTITUCIONAL**

Uma ideia constantemente presente na maneira pela qual se fala sobre Rogério Duarte, bem como no modo pelo qual ele mesmo se refere à sua trajetória e

pessoa, é aquela segundo a qual ele se encontra associado à erudição e intelectualidade. Em *Verdade Tropical*, livro que foi um elemento contemporâneo responsável por novamente trazer a tona o debate acerca da importância de Rogério Duarte para o Tropicalismo, Caetano Veloso, ao se referir acerca de suas primeiras impressões, coloca:

Na primeira metade dos anos 60, antes de eu sair da Bahia, ouvi o nome de Rogério Duarte repetido com frequência nas conversas dos meus colegas na Faculdade de Filosofia. Sua inteligência inquieta e pouco convencional tinha virado uma lenda. Dizia-se que ele falava com grande brilhantismo e que suas opiniões às vezes chocantes impressionavam o interlocutor pelo calor com que eram defendidas. Embora ele não tivesse sequer concluído o curso secundário, fascinava estudantes e professores de curso superior. (VELOSO, 2008, p. 69).

Essa associação constante entre Duarte e uma inteligência incomum irá tomar diversas formas ao longo de sua trajetória e se encontra presente mesmo diante das experiências de ruptura que o colocarão em contato com a loucura. Podemos considerar então este traço como um dos elementos centrais, não somente na construção de sua pessoa (ou da representação acerca dela), mas, principalmente, na constituição de seus anseios e desejos perante a experiência da vida, segundo o próprio: “Até hoje eu sou um cara muito voltado para o estudo. Eu gostaria de ser profundo, ou seja, romper as fronteiras” (COHN, 2009, p. 106).

Tendo em vista essa circunstância, o que me proponho neste tópico é – ao tratar acerca de aspectos de sua biografia pessoal – tentar compreender, ou ao menos levantar elementos que sejam úteis no intuito de considerar, o modo pelo qual este traço tão característico e influente na pessoa de Rogério Duarte encontrou um ambiente propício e significativo no qual pode vir a tomar a forma que tomou. Esse tipo de objetivo alinha-se com a perspectiva elaborada por Elias (1994) ao construir sua reflexão acerca da vida de Mozart:

Para se compreender alguém, é preciso conhecer os anseios primordiais que este deseja satisfazer. A vida faz sentido ou não para as pessoas dependendo da medida em que elas conseguem realizar tais aspirações. Mas os anseios não estão definidos antes de todas as experiências [...] os desejos estão sempre dirigidos para os outros, para o meio social. [...] Os desejos vão evoluindo através do convívio com outras pessoas, e vão sendo definidos gradualmente ao longo dos anos, na forma determinada pelo curso da vida; algumas vezes porém isto ocorre derrepente, associado a uma experiência grave. (ELIAS, 1994, p. 13–14).

Não se trata aqui de buscar construir alguma espécie de determinismo biográfico segundo o qual alguns dos aspectos mais distintos da obra e trajetória de nosso artista e intelectual como, por exemplo, o diálogo que ele estabelece entre cultura popular e erudita, já estivessem de alguma maneira predeterminados por suas experiências de infância e juventude. Ao contrário, o que pretendo é oferecer alguns elementos relacionais e biográficos para que o leitor possa ter uma consciência mínima acerca do ambiente no qual se deu a formação intelectual dessa pessoa que encaminha, através dos traços deixados por sua trajetória, o rumo de nossa reflexão.

Rogério Duarte Guimarães nasceu em 10 de abril de 1939 em Ubaíra (antiga Areia), pequena cidade localizada no interior da Bahia, na microrregião de Jequié. Filho de João Duarte, Rogério foi o terceiro dos cinco filhos do casal<sup>45</sup>. Apesar de pertencer a uma cidade rural, a família Duarte Guimarães tinha muitas influências da cultura erudita, bem como do exterior, em grande parte por influência do pai de Rogério.

João Duarte foi um dos maiores engenheiros elétricos da Bahia no século XX, tendo sido responsável pela construção de dezoito usinas de energia elétrica na Região Sudoeste da Bahia (TEIXEIRA, 2012). Segundo Rogério Duarte, em entrevista a Gilberto Gil, “meu pai engenheiro, tinha vindo dos Estados Unidos, era um cientista, foi o cara que eletrificou todo o sudoeste da Bahia. Meu pai era a ‘Light’ da época. A gente vivia de luz elétrica que as pessoas pagavam a meu pai” (COHN, 2009, p. 14).

Para situarmos o significado dessa informação, e ter uma consciência mais ampla acerca do estrato social do qual se origina Rogério Duarte, temos de considerar que durante a primeira metade do século XX os grandes empreendimentos de eletrificação ainda dependiam em grande parte do investimento estrangeiro, daí a conexão de João Duarte com os Estados Unidos, onde havia trabalhado por dois anos na *General Eletrics* (DUARTE, 2003).

No caso específico, a Companhia de Energia Elétrica da Bahia já atuava desde 1929, com controle acionário do grupo *Amercian & Foreign Power Company*

---

<sup>45</sup> Não tive acesso ao nome da mãe de Rogério Duarte.

(AMFORP)<sup>46</sup>. Desse modo podemos imaginar, apesar de nossa pouca informação específica acerca das atividades profissionais do pai de Rogério, que os empreendimentos (muitos deles privados) do pioneiro João Duarte em sua eletrificação do sudoeste da Bahia eram projetos de alto custo financiados pelo capital externo.

Apesar de não terem a grandiosidade de uma obra como a Usina Paulo Afonso I – fundada em 1954 e considerada responsável por um grande incremento de acesso a energia no Nordeste através da Companhia Hidro Elétrica do São Francisco – os projetos nos quais João Duarte esteve envolvido eram, sem dúvida, pioneiros e de grande envergadura – em termos de modernização da Bahia e do Brasil – levando em consideração sua quantidade e o fato de levarem a energia elétrica às regiões interioranas do país.

Vemos então que, apesar de ter nascido na região rural da Bahia, Rogério Duarte é proveniente de uma família distinta e liberal, em termos econômicos e culturais, além de ser influenciada por aspectos importantes geralmente associados à modernidade, como a eletricidade e contato com o exterior.

Sendo um homem culto e versado em diversos idiomas, João Duarte foi então a primeira grande influência intelectual na vida de Rogério. Em conversas à mesa com a família, Rogério conta que seu pai falava com seus filhos sobre assuntos como teoria da relatividade, além de incentivar, quase que inescapavelmente, seus filhos ao estudo (TEIXEIRA, 2012). Uma menção à influência de seu pai em sua formação intelectual apareceu num texto de 1998, que a conecta de certo modo ao seu próprio rigor técnico e atividade enquanto desenhista,

Até hoje sonho com a biblioteca que ficava no gabinete do meu pai, no andar de baixo da casa. Sonho com os livros e os instrumentos do meu pai que era engenheiro politécnico: teodolito, normógrafo, binóculo, régua de cálculo, estojo de desenho. Até hoje tenho comigo a embalagem de pelica marrom (parece que originariamente servia para guardar chinelos) onde ele guardava alguns lápis e canetas e nela guardo os meus pincéis de pelo de marta, próprios para guache a nanquim sobre papel. (DUARTE, 2003, p. 55).

---

<sup>46</sup> Disponível em: <<http://goo.gl/wii3vo>>. Acesso em 01/05/2016.

Esta influência intelectual se fez presente também através de outros membros da família, tanto paterna quando materna. Seu avô, Francisco Duarte Guimarães, foi o desembargador da região de Ubaíra, além de ter participado ativamente de um processo de abertura e fomento cultural da região do Vale do Jequié, denominado Renascença de Areia (TEIXEIRA, 2012). Foi na fazenda de Francisco Duarte, local em que o engenheiro João havia instalado “o quartel general de sua empresa de energia após voltar da América” (DUARTE, 2003, p. 54) onde Rogério nasceu e passou sua primeira infância, até que a família se mudasse para Salvador, quando ele tinha por volta de cinco anos. Acerca dessas influências intelectuais familiares, Duarte coloca,

Eu fui, como se dizia, ‘criado com Toddy’ em termos de cultura, ou seja, supernutrido. Em primeiro lugar, meu pai era um homem muito culto, falava vários idiomas e obrigou a gente a estudar desde pequeno. Eu sou sobrinho do professor Anísio Teixeira (*casado com uma tia materna*) que até virou personagem de nota de dinheiro. Ele foi o cara que reformulou a educação no Brasil. Então, na Bahia, eu tive uma formação muito especial, intelectual mesmo. Meu tio Nestor Duarte, que era um dos maiores juristas do Brasil, e romancista também, incumbiu-se da minha educação. (COHN, 2009, p. 102–103).

Outro ponto que se destaca nos anos da infância e vida familiar de Rogério Duarte é concernente à religiosidade, especialmente evocada a partir da figura de sua mãe que era, segundo Rogério, uma pessoa muito religiosa e católica. Essa influência se fez presente em sua formação de modo direto pelo fato de Rogério ter sido batizado, feito primeira comunhão e estudado no colégio jesuíta Antônio Vieira, do qual foi posteriormente expulso justamente por desafiar a autoridade dos padres. O tipo de religiosidade que Duarte via em sua mãe foi lembrada por ele como algo puro, sincero e sábio, a ponto de ele não associar essa prática à Igreja Católica, instituição que, por eventos que veremos em seguida, Rogério passou a associar com a submissão (Duarte, 2013, entrevista a Eduardo Simantob para revista do MAM-BA).

Desse modo vemos que a dupla influência, intelectual e religiosa, é evocada por Rogério Duarte de modo a expressar sua inconformidade com relação às instituições. Por conta de uma tradição intelectual que tinha postura desafiadora em relação ao clero, representada pelas figuras de Nestor Duarte (um tio paterno



próximo a seu pai) e de Anísio Teixeira<sup>47</sup> (seu tio materno), Rogério conta que havia em sua família uma fama de ateísmo (COHN, 2009). Essa contradição se expressava nele, de acordo a sua concepção acerca de si mesmo, em “surto de religiosidade total e surto de demonismo total” (COHN, 2009, p. 148).

Rogério sintetizou esse paradoxo na anedota através da qual relatou o episódio de sua expulsão do colégio Antônio Vieira, na qual sua dupla inconformidade institucional encontrou neste ato de rebeldia seu veículo de expressão.

Me lembro que na primeira comunhão eu fiz um pacto com meus colegas, porque o dogma dizia que você tem que ficar em jejum, nós fomos à roça roubar fruta só pra não ficar em jejum. Já era uma atitude de rebeldia. Fazer todas aquelas coisas pra ficar excomungado... porque eu tinha medo... eu me lembro que eu estava sendo preparado pelo Padre Luciano, eu era fervoroso naquilo... quando um colega passou e gritou: "Padre Luciano vai comer a bunda de Rogério!!!"(risos). Então a única maneira de resguardar minha virilidade, foi exatamente fazendo esse pacto satânico... (risos)... então a consequência disso é que eu fui expulso... mas já muito autodidata, como eu entrei na escola no segundo ano sempre houve uma defasagem no meu caso, entre o ano que eu estava na escola e minha idade, meu nível cultural e intelectual que sempre me colocou numa posição muito gauche (COHN, 2009, p. 149).

Esse nível cultural e intelectual a que se refere Rogério foi marcado, como transparece nas representações que ele expressou acerca desse período, por dois elementos distintivos enunciados acima, o autoditadismo e inconformidade em relação às instituições de ensino padrão. Duarte veio a adentrar a escola somente com nove anos de idade, quando a família já havia se mudado para Salvador,

---

<sup>47</sup> Anísio Spínola Teixeira nasceu em Caetité, sertão da Bahia, em 12 de julho de 1900, filho de Anna Spínola Teixeira e Deocleciano Pires Teixeira. Após sólida formação adquirida no Instituto São Luiz Gonzaga, em Caetité, e no Colégio Antonio Vieira, em Salvador, ambos colégios católicos jesuítas, bacharelou-se em Direito pela Faculdade de Direito da Universidade do Rio de Janeiro, em 1922, e obteve o título de Master of Arts pelo Teachers College da Columbia University, em 1929. [...] Nesse período tornou-se um dos signatários do Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova (1932), que divulgava as diretrizes de um programa de reconstrução educacional para o Brasil. Também teve participação ativa na Associação Brasileira de Educação (ABE), tendo publicado *Educação progressiva – Uma introdução à filosofia da educação* (1932) e *Em marcha para a democracia* (1934). Em 1946, recebeu o convite de Julien Sorell Huxley, primeiro-secretário executivo da Unesco, para assumir o cargo de Conselheiro de Ensino Superior, o que aceita apenas por um período de experiência, tendo recusado sua inserção definitiva no staff desse órgão, dentre vários motivos, pelo convite que recebeu de Otávio Mangabeira, governador da Bahia, para ocupar a Secretaria de Educação e Saúde desse estado, posto no qual permanece até o início da década de 1950. Uma das mais importantes iniciativas de Anísio Teixeira na condução dessa pasta foi a construção do Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro, popularmente denominado de Escola-Parque, no bairro da Liberdade. A Escola-Parque, inaugurada em 1950, procurava fornecer à criança uma educação integral, cuidando de sua alimentação, higiene, socialização e preparação para o trabalho e a cidadania. Esta obra projetou-o internacionalmente. (NUNES, 2000).

situação que se deu por volta de 1944 (TEIXEIRA, 2012). Sua formação inicial ocorreu então primordialmente em casa por meio de seu avô materno, Clemente – que lhe ensinou também caligrafia – e por conta de professores particulares que sua família contratou nos primeiros anos em que residiram em Salvador.

Esse aprendizado não institucional foi também marcado por uma série de doenças tropicais, como empaludismo e xistossomo, que Rogério contraía devido às constantes viagens ao interior da Bahia que seu pai fazia acompanhado da família “para construir usinas hidroelétricas ou a diesel ou mesmo a gás pobre para o fornecimento de luz e força a cidades do sertão baiano como Jequié, Geremoabo, Mutuipe, Itaquara e outras tantas [...]” (DUARTE, 2003, p. 54).

Esta situação, que o levou a passar os dias de isolamento dedicados à leitura, somada ao aprendizado não institucional no qual foi alfabetizado, forneceram elementos propícios para o desenvolvimento de uma autorrepresentação associada ao autodidatismo e inconformidade com as instituições de ensino que o marcaram ao longo de sua trajetória e desenvolvimento intelectual. Esses elementos se fizeram posteriormente presentes na própria forma pela qual Rogério Duarte seguiu constituindo seu pensamento. Sempre variada e estabelecendo relações entre áreas díspares, a forma de expressar suas ideias foi constantemente marcada por uma aversão ao academicismo especialista.

Duarte associa, em textos de memória elaborados em sua idade madura, esses períodos de isolamento decorrentes das doenças, com seu gosto pela leitura, pela auto-instrução e pelo desenvolvimento de uma inteligência não convencional,

O importante é que eu fui um garoto doentio que estava sempre no quarto com febre e que não podia ir à escola. Isso deve ter criado um afastamento meu em relação às outras pessoas e explica minha vocação para solidão. Dos cinco filhos eu era o único que tinha um quarto só para mim [...]. De certo modo eu me contrapunha aos quatro irmãos, todos eles sadios e sem problemas de escolaridade. Devido aos grandes períodos de isolamento no quarto, dediquei-me desde cedo ao hábito da leitura. Adorava ler fosse o que fosse, mas principalmente livros e revistas em quadrinhos. (DUARTE, 2003, p. 55).

Podemos então levantar a hipótese de que o ambiente social em que o jovem Rogério Duarte estava inserido era um no qual se fazia propício e aceitável, talvez até desejável, o direcionamento intelectual que seus anseios e desejos vieram a tomar nos anos subsequentes.

Além disso, Duarte considera esses anos iniciais como estando marcados também por outra contradição, entre a vida simples e rural em relação a sua formação erudita e intelectual

Depois em Salvador a minha família contratou professora particular, então eu aprendi com professora particular. Entrei no colégio no segundo ano direto,... segundo ano primário... no colégio de Dona Anfrisia da Bahia, lá em Nazaré ó agora é Nossa Senhora Auxiliadora. Estudei primário no N. Sra. Auxiliadora, era aluno bom, de notas altas e fiz... naquela época tinha exame de admissão ó assim como Gil estudou nos Maristas, eu fui pro Colégio Antônio Vieira, que ficava pertinho. O dele era dos padres maristas, o meu era dos padres jesuítas, o Colégio Antônio Vieira. Estudei... me lembro que tive uma nota muito alta no exame de admissão. Era considerado... eu e meus irmãos ó Ronaldo meu irmão... a gente tirava todas as medalhas. Mas era muito selvagem por ter sido educado na roça. Aí é que está essa contradição engraçada: ao mesmo tempo bicho do mato, de viver no meio dos bichos... as doenças que eu peguei foram todas doenças de endemias rurais como empaludismo, xistossomo. Então vivemos sempre essa contradição de coisas opostas, extremamente opostas. No Colégio Antônio Vieira só estudei até a segunda série ginasial. (DUARTE, 2003, p. 56).

Segundo o que podemos observar na entrevista com Gil (COHN, 2009), a história de ter estudado até somente a segunda série ginasial se tornou para Duarte parte do modo como ele construiu um mito pessoal de ser uma pessoa de formação autodidata e avessa às instituições, o que de fato acabou se tornando uma realidade. Quando, durante a entrevista, Duarte revelou a Gil que após o Colégio Antônio Vieira, havia também “cursado o Normal”<sup>48</sup> no Colégio Estadual, Gil se espanta com a informação pelo fato de achar que o amigo só havia cursado até o segundo ginasial. Perante esse espanto Duarte lhe diz: “É... todo mundo pensava que eu tinha ficado só na segunda série, eu fazia esse folclore... mas eu fui um pouquinho adiante” (COHN, 2009, p. 149).

Essa inconformidade com os parâmetros institucionais de ensino, ligada ao seu interesse pelo estudo, foi posteriormente determinante na intervenção de seu tio paterno Nestor Duarte junto a Anísio Teixeira (seu tio materno) para que este último conseguisse para Rogério uma bolsa de estudos no Rio de Janeiro. Mas antes de adentrarmos nos detalhes dessa viagem que lançou Rogério nos intensos embates

---

<sup>48</sup> O curso normal, também conhecido como magistério de 1º grau ou magistério pedagógico, era um tipo de habilitação para o magistério nas séries iniciais do ensino fundamental. Era um curso secundário, equivale nos moldes atuais, a um curso profissionalizante que habilitava aquele que o realizava a lecionar (NUNES, 2000).

estéticos do início dos anos 1960, se faz necessário apresentar ao leitor algumas considerações sobre o ambiente cultural da cidade de Salvador dos anos 1950, onde Rogério absorvera uma série de influências que se revelariam centrais no desenvolvimento posterior de suas ideias.

### **2.1.2 A CENA CULTURAL DE SALVADOR NOS ANOS 50**

Ao longo dos anos 1950 a capital baiana assistiu ao florescimento de uma cena cultural ímpar, a qual, além de situar a Bahia como um centro de excelência em termos de produção cultural e intelectual no país, teve consequências significativas na formação de toda uma geração de artistas e intelectuais que influenciaram os rumos do Brasil ao longo dos anos 1960 e 1970 (RISÉRIO, 1996). Aqueles que com esse ambiente cultural de formação vanguardista se envolveram tiveram suas ideias e obras marcadas por um espírito de constante invenção e busca por inovação.

Artistas como Rogério Duarte, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Tom Zé e Gilberto Gil tiveram em sua trajetória a nítida influência desse período, que se manifestou em suas obras através de uma profunda inventividade e não reprodução de padrões estabelecidos em suas áreas de atuação. Marcados irreversivelmente pela postura vanguardista que se propagava naquele momento na cidade de Salvador, essa geração foi decisiva na configuração de dois momentos cruciais da recente história brasileira, o Tropicalismo e o Cinema Novo.

Essa fértil cena cultural encontrou na então jovem Universidade da Bahia, fundada em 1946, um dos seus principais pólos de emanção. Apesar disso, é possível afirmar que, mesmo sendo indiscutivelmente determinante na fomentação da prática intelectual e artística, essa Universidade não foi o único espaço a compor essa cena. Sobre essa conjuntura Risério afirma

Entre as décadas de 1950-1960, a cidade da Bahia, ancorada em práticas culturais tradicionais, achou-se de repente sob um forte influxo de informações internacionais. Parte substancial delas vinha das vanguardas estético-intelectuais européias do período anterior à Segunda Guerra Mundial, especialmente nas áreas da música, teatro, artes plásticas, arquitetura, dança e cinema. Em termos cinematográficos, aliás, a movimentação baiana era contemporânea do florescimento da Nouvelle Vague francesa [...]. Em termos extra-estéticos, descontava a influência de uma consciência sócio-antropológica baiana, a partir dos Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade. A produção universitária, os ateliês, os cineclubismos, os suplementos jornalísticos, etc, configuravam uma teia

elétrica de signos, injetando dados e ideias novas no espaço cultural da província. (RISÉRIO, 1996, p. 75).

Tendo em vista essa situação, nesse tópico pretendo apresentar alguns desses locais que constituíram a cena cultural soteropolitana, além de refletir sobre o modo pela qual a trajetória e as escolhas do jovem Rogério estiveram com eles relacionadas antes de sua partida para o Rio de Janeiro em 1960, quando já estava com aproximadamente 20 anos de idade. Outro ponto a ser destacado neste tópico é a presença de importantes figuras intelectuais que contribuíram através de suas ideias e atitudes para configuração dessa distinta conjuntura intelectual e artística. Como coloca Revel, “os acontecimentos são naturalmente únicos, mas só podem ser compreendidos, até mesmo em sua particularidade, se forem restituídos aos diferentes níveis de uma dinâmica histórica” (REVEL, 1992, p. 124).

Além disso, procurarei, ao longo desse capítulo manter em meu horizonte reflexivo a significativa crítica à noção de contexto que Giovanni Levi (1992) apresenta. Ao focar na contradição e na fragmentação dos pontos de vista que tornam fluídos os sistemas, ele demonstra o quanto existe um embate constante em torno das definições acerca do que é ou não esse sistema mais amplo. A noção de contexto, a partir dessa perspectiva, torna-se infrutífera e descartável, pois, além de ser uma operação tautológica através da qual o pesquisador cria um pano de fundo para explicar as ações do sujeito, ela não permite visualizar o fato de que o contexto é fragmentado e contraditório, sendo que a possibilidade de ação dos sujeitos se dá muitas vezes nas brechas dos sistemas normativos (LEVI, 1992).

As transformações a nível cultural pelas quais a cidade de Salvador passou durante os anos 1950 estiveram relacionadas a processos de modernização que transformaram a estrutura e o ambiente urbano dessa capital. A cidade, que durante a década de 1940 tinha em torno de 290 mil habitantes, assistiu a um vertiginoso crescimento populacional, chegando a 417 mil na década de 1950 (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990). Esse incremento no número de habitantes esteve diretamente ligado com a atração gerada pela atividade de extração de petróleo,

A descoberta de petróleo em solo baiano e o desenvolvimento da economia agrícola no sul do estado com o cultivo do cacau parecem ter sido os principais fatores responsáveis pelas modificações desencadeadas na velha São Salvador. Depois de um longo período de estagnação, a partir de 50, a economia baiana retoma o seu impulso, uma vez que a Bahia torna-se o primeiro estado brasileiro a produzir petróleo. A Refinaria Landulfo Alves é instalada no município de Mataripe, e durante praticamente três décadas a

Bahia será o único produtor nacional de petróleo, chegando a produzir 25% da demanda nacional. O volume de investimentos e salários concentrará a renda em Salvador quase como em nenhuma outra parte do Brasil. (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 75).

Esse amplo movimento de modernização, que teve efeitos urbanísticos e arquitetônicos, deram um novo perfil ao centro de Salvador, local de trabalho de boa parte de sua população da época, que passou a dispor de novos serviços, espaços de lazer e de cultura. Foi de fato a vida cultural intensa o que marcou de modo mais distinto esse período, que tinha na Rua Chile o palco de inúmeras e diversificadas manifestações da vida urbana de Salvador. Local de encontro de jovens e intelectuais, essa rua se tornou uma referência por conta dos diversos pontos de encontro como sorveterias, pastelarias e cafés:

O restaurante e bar Cacique, na Praça Castro Alves, era outro ponto de encontro, no qual gostavam de se reunir jornalistas e cinéfilos do Clube do Cinema da Bahia. Além destes locais, havia também a Gruta de Lurdes, mais conhecida como café de Bernadete. Ao seu lado ficava a Livraria Civilização Brasileira, onde, entre um cafezinho e outro, intelectuais discutiam e compravam livros. A configuração e as dimensões da cidade favoreceram bastante a interpenetração entre vida cultural e boemia. Vida noturna e vida intelectual pareciam caminhar unidas. (RUBIM; COUTINHO; ALCÂNTARA, 1990, p. 82).

Localizado também no centro, na Rua do Cabeça, estava o bar e restaurante Anjo Azul, um dos principais espaços da boemia e intelectualidade soteropolitana, no qual o jovem Rogério se encontrava com amigos para falar sobre arte e tomar absinto. Fundado em 1949, pelo escritor e antiquário José de Souza Pedreira e pelo pintor Carlos Bastos, esse bar se tornou ponto de encontro de artistas, escritores e intelectuais envolvidos com o expressivo movimento de renovação cultural que então ocorria na capital baiana.

Esse espaço, que funcionou também como galeria de arte, teve entre os seus frequentadores habituais diversos artistas plásticos que contribuíram para a difusão da arte moderna na Bahia, como Mário Cravo Júnior, Carybé, Genaro de Carvalho, Calazans Neto e Jenner Augusto, bem como o cantor e compositor Dorival Caymmi (RUBIM, 1999). O Anjo Azul, com seu ambiente boêmio e intelectualizado, foi nessa época identificado como um reduto do pensamento existencialista baiano, tendo inclusive recebido a ilustre visita de Simone de Beauvoir e seu marido Jean Paul Sartre.

Outro espaço de grande destaque na intensa circulação e debate em torno da cultura na cidade de Salvador deste período foi o Clube de Cinema da Bahia. Criado pelo advogado Walter da Silveira<sup>49</sup> em 1950, este clube tinha como intuito “projetar filmes de valor artístico, organizar uma biblioteca especializada, construir uma filmoteca, promover cursos, debates, conferências e ainda publicar um periódico” (CARVALHO, 2003, p. 64). Nos encontros promovidos pelo clube, reuniam-se jornalistas, artistas, intelectuais, professores e estudantes para ver e conversar acerca daquilo que existia de mais novo e importante no cinema mundial, como o cinema político soviético de Eisenstein e Vertov, o neo-realismo italiano e, posteriormente, a Nouvelle Vague francesa.

Esse trabalho pioneiro desenvolvido por Walter da Silveira foi determinante na formação de um novo grupo desejoso de contestar a vigente ordem cultural. Personalidades como Glauber Rocha, Roberto Pires e Orlando Senna, que estiverem posteriormente no centro da formação do grupo do cinema novo, tiveram no Clube de Cinema da Bahia um importante local de sua formação. Segundo Coelho,

Não somente na Bahia, mas também ao longo do país, os clubes se constituíram como estruturas de sociabilidade dos participantes do Cinema Novo. Foram nos clubes onde estes futuros cineastas não apenas tiveram acesso as mais importantes obras do cinema, mas também oportunidade de travar discussões teóricas e políticas sobre as películas exibidas. (COELHO, 2010, p. 4).

O Clube de Cinema promoveu então uma abertura para diferentes linguagens de expressão, processo esse que amenizava a hegemonia literária na Bahia. Para Rubim (1999), a quebra dessa hegemonia e a consequente inauguração de uma cultura imagética são marcos fundamentais da modernização da vida cultural baiana nas décadas de 50 e 60.

Considerando que esse processo de modernização e florescimento cultural não poderia ser devidamente apreciado se não considerássemos o lugar que a

---

<sup>49</sup> “Atuando como fomentador cultural em projetos significativos como o Clube de Cinema, Walter da Silveira se constituiu como uma das figuras de maior influência no desenvolvimento do cenário cinematográfico no estado da Bahia. Tais atividades, que incluíram também a criação do curso de cinema realizado em parceria com a UFBA, a realização do Ciclo Baiano de Cinema, além de suas críticas e artigos publicados nos periódicos baianos, suscitaram uma efervescência no debate, estudo e produção cinematográfica, tornando Salvador um pólo difusor de cultura cinematográfica de vanguarda, que teve no Cinema Novo sua representação mais marcante”. (COELHO, 2010).

educação teve nesta transformação, se faz necessário destacar a pessoa de Anísio Teixeira, o qual foi, inclusive, um dos apoiadores da iniciativa de Walter Silveira em torno do Clube de Cinema. Secretário da Educação e Cultura do governo de Otávio Mangabeira, Anísio Teixeira (casado com uma tia de Rogério Duarte) foi responsável por um grande impulso no ensino público da Bahia no final da década de 40. Dentre muitas de suas iniciativas pioneiras estão a criação do Centro Educacional Carneiro Ribeiro (conhecida como Escola Parque e considerada um modelo pedagógico na época) e a inauguração de uma das primeiras fundações para o desenvolvimento da ciência no Brasil (RUBIM, 1999).

No período em que Anísio Teixeira esteve como secretário da Educação, e ao longo de toda década de 50, uma instituição pública de ensino que teve muito destaque foi o Colégio Estadual da Bahia, conhecido como Colégio Central. Além de ser considerado como um centro de excelência em termos educacionais – sendo que o disputado ingresso na instituição era realizado mediante um teste – este colégio também foi palco para algumas importantes movimentações culturais.

Dentre as manifestações artísticas que tiveram sua gênese nesta instituição, as mais importantes foram as “jogralescas” e a “geração MAPA”. A primeira consistia em “espetáculos de poesia teatralizada que divulgavam entre a juventude a moderna poesia brasileira e a literatura contemporânea, além de despertar em alguns o interesse pelo teatro” (RUBIM, 1999, p. 59). A geração MAPA, por sua vez, se refere a um grupo de jovens, também envolvidos com as jogralescas, que editaram uma importante revista cultural, chamada Mapa, que, apesar de ter durado apenas um ano, foi muito importante na divulgação de ideias e produções artísticas entre os jovens da época.

Foi durante os anos em que estudou neste colégio, onde terminou seu ensino secundário, que Rogério Duarte fez amizade com diversas pessoas que posteriormente vieram a ter uma grande influência na vida cultural baiana, como, por exemplo, Glauber Rocha. Na época membro do Clube de Cinema e um dos editores da revista MAPA, Glauber cultivou com Rogério, a partir do contato no Colégio Central um longo e produtivo relacionamento pessoal e intelectual, o qual lhes rendeu frutos em diferentes tipos de parcerias realizadas em produções



cinematográficas<sup>50</sup>. Anecy Rocha (irmã de Glauber), que também estudava no Colégio Central e participava de sua vida cultural, veio a ser inclusive a primeira esposa de Rogério Duarte (COHN, 2009).

A partir do que foi colocado, o leitor pode ter um vislumbre do espírito de renovação e ebulição cultural presentes na cidade de Salvador durante os anos de adolescência de Rogério Duarte. Esse ambiente estimulante foi muito propício para o desenvolvimento da propensão intelectual de Duarte, principalmente pela inserção que ele pode ter numa rede de pessoas que estavam diretamente relacionadas com a produção cultural e intelectual. Através dessa cena, Rogério pode entrar em contato com diferentes correntes de pensamento filosófico e artístico. Segundo Duarte, data desse período seu contato com filósofos existencialistas, como Simone de Beauvoir e Sartre.

Eu já lia filósofos, existencialistas, nessa época... imagine que eu era professor de espanhol, por que nessa época eu tinha aula de espanhol no curso clássico do Central, e durante o período do ginásio eu ganhei dinheiro com isso. Eu e um amigo meu, [...] Afonso Mata Alves Dias, que era descendente de Castro Alves, ele dava aulas de grego e latim, e a gente na pensão dele, montou um cursinho. Eu me lembro que ganhei um livro, 'Todos os homens são mortais' da Simone de Beauvoir, foi um cara que me deu de presente por aulas de espanhol que eu dava à ele. Eu falava espanhol normalmente, como se fosse uma segunda língua, tinha essa facilidade. (COHN, 2009, p. 151).

Após ter terminado o secundário no Colégio Estadual, Rogério Duarte passou a cursar o Instituto Normal da Bahia, quanto tinha entre 17 e 19 anos. Nesse período é que entrou em contato direto com as influências de vanguarda provenientes da Universidade de Bahia, através de cursos livres de música, teatro e artes plásticas oferecidos por esta instituição.

Tendo sido fundada em 1946, a Universidade da Bahia teve Edgard Santos como seu reitor até 1961. Esse médico e professor é considerado como um dos principais atores que contribuíram no sentido de fazer da Bahia um centro de produção intelectual e artística influente ao longo dos anos 50 e 60, segundo Risério:

---

<sup>50</sup> Além de ter feito os cartazes de alguns de seus filmes, Rogério Duarte foi o responsável pela trilha sonora do filme *A Idade da Terra*.

Ele sentiu a possibilidade de recolocar a Cidade da Bahia no mapa do Brasil. Seu cacife: cultura. Era preciso que o Poder Cultural convergissem para a superação do atraso. No âmago do poder Cultural deveria estar a Universidade – polo da informação nova. [...] Edgard vai se concentrar na instituição universitária, dela fazendo o centro mesmo da agitação cultural, numa época de múltiplas iniciativas no campo da produção estético-cultural. (RISÉRIO, 1996, p. 22).

A principal ação de Edgard Santos no sentido comentado acima foi o fato de, por conta de sua inspiração humanista, investir na criação e financiamento de cursos anteriormente considerados supérfluos, como os cursos de artes e humanidades. Desse modo através da criação de escolas de artes e de institutos de extensão cultural a Universidade passou a se relacionar e a compor a cena dos movimentos culturais que agitavam a Bahia durante este período (ROSA, 2009).

Antônio Risério considera o reitor Edgard Santos como um humanista pelo fato de ele ter enfatizado a cultura ao invés da finalidade econômica “realçando com insistência o primado do espírito, para só nesses termos reconhecer uma possibilidade de plenitude do ser humano” (1996, p. 31). Sua concepção de cultura era aquilo que poderíamos definir enquanto sentido “sala de ópera”, nos termos de Roy Wagner (2010), ou seja, a cultura era por ele entendida como o conjunto das produções mais requintadas do espírito, no campo das artes e das humanidades. Esse sentido de cultura, de certo modo restritivo e elitista, não abarcava a imensa variedade de produções culturais da humanidade, sendo que se referia mais exclusivamente ao espaço delimitado pelas formas estabelecidas pelo modelo ocidental e europeu de cultura superior (RISÉRIO, 1996).

Desse modo, através de suas ações, Edgard Santos, que era em certa medida indiferente à cultura popular, pretendia levar essa cultura superior às massas. Foi nesse intuito que Santos convidou artistas e intelectuais europeus para coordenar os projetos que estava criando. Como veremos à frente, ao contrário do reitor, esses intelectuais e artistas europeus vieram a desenvolver um profundo interesse pela cultura popular com a qual vieram a entrar em contato, o que alterou profundamente seu pensar e seu fazer.

Para os Seminários Livres de Música, fundado em 1955, foi convidado o compositor alemão Hans Joachim Koellreuter. A dançarina polonesa Yanka Rudzka – que desde o início da década já morava na Bahia – foi uma peça fundamental na criação da Escola de Dança em 1956, uma das primeiras ligadas a uma universidade do país. Lina Bo Bardi, italiana naturalizada brasileira, foi convidada

para dirigir o Museu de Arte Moderna. O filósofo e historiador português Agostinho da Silva foi responsabilizado pelo o Centro de Estudos Afro-Orientais e Eros Martim, o único brasileiro, foi o responsável pela vanguardista Escola de Teatro.

Além desses, houve outros artistas e intelectuais estrangeiros que se envolveram no projeto educacional de Edgard Santos como, por exemplo, Walter Smetak – instrumentista e inventor musical que foi convidado por Koellreuter para integrar os Seminários Livres de Música – e Pierre Verger, etnólogo e fotógrafo que se dedicou ao estudo e registro das culturas de matriz africana.

Alguns desses artistas e intelectuais têm uma trajetória que nos ajudam a compreender o tipo de encontro entre vanguarda e cultura popular que ocorreu por ventura dessa abertura ao fluxo internacional de informações que ocorreu na Bahia e que, futuramente, veio a desembocar no Tropicalismo e no Cinema Novo. Como coloca Risério (1996), apesar de a concepção de cultura que inspirou essa importação estrangeira, por parte reitor da Universidade da Bahia, ser elitista, a consequência desse encontro entre a vanguarda internacional e a cultura popular da Bahia gerou efeitos mútuos e significativos a "avant-garde não cruzou incólume as terras baianas. Transfez-se. Pessoal e textualmente. O olhar que contemplava o outro retornou transfigurado para incidir em cheio sobre o mesmo" (RISÉRIO, 1996, p. 112).

A consequência mais ampla desse encontro foi, não somente a transformação da visão pessoal e teórica desses artistas e intelectuais, como também a produção de uma proposta de releitura radical das formas estético-intelectuais acerca do que seria a percepção do próprio Brasil enquanto nação.

No intuito de oferecer ao leitor um pequeno vislumbre dessa relação entre vanguarda e cultura popular, vamos nos deter um pouco mais em alguns aspectos da trajetória de dois desses professores, Koellreuter e Lina Bo Bardi. Os dois tiveram uma influência significativa sobre Rogério Duarte, enquanto ele frequentava os cursos por eles oferecidos. Foi, inclusive, no Seminário Livre de Música que Rogério conheceu Tom Zé, outro eminente tropicalista, compondo com ele a música *Espelho Partido* (COHN, 2009).

Koellreuter, comumente associado à música de vanguarda e ao dodecafonismo<sup>51</sup>, já morava no Brasil quando recebeu o convite de Santos para vir à Bahia. Tendo chegado no Rio de Janeiro em 1938 fugindo do nazismo, Koellreuter foi professor de Tom Jobim e se considerava um cidadão carioca nascido da Alemanha (TOURINHO, 1999). Essa postura estava conectada a sua visão de que sua arte estaria ligada a uma filosofia holística, a qual, segundo Tourinho (1999) formou um tipo de paradigma que justificava sua opção por viver no Brasil: “me sinto membro, componente do Terceiro Mundo. Aqui a consciência é mais ampla, mais aberta [...] posso servir melhor à sociedade no Terceiro Mundo” (KOELREUTTER *apud* TOURINHO, 1999). Em entrevista acerca da atuação da Koellreuter nos Seminários Livres de Música o músico Tom Zé colocou,

No "tête-à-tête", ele parecia um personagem de Conrad. Uma criatura meio estranha... Os personagens de Conrad se desagregam em contato com a pré-civilização. E Koellreuter parecia um pouco assim. Nossas cabeças estavam tão cheias de conceitos românticos e retardados de música... Ele tinha raiva dos alunos instruídos que tentavam botar teoria na classe dele. Com os alunos bárbaros, analfabetos, ele tinha mais paciência. A pedagogia dele era rebelde, era aquela águia que comia o fígado de Prometeu. Ele não tinha pinta de professor europeu, tinha uma pinta de criador estranha. Não era uma coisa assustadora, mas ele era um cara "troglodítico" no trato pessoal, embora fosse um charme, um encanto. E ele incentivava a observação sarcástica, a posição satírica. (Tom Zé, em entrevista a VALLETTA, 1999).

Rogério Duarte, enquanto um dos frequentadores dos Seminários Livres de Música, certamente teve no contato de Koellreuter uma influência que lhe abriu as portas para aquilo que havia de mais moderno no momento, em termos de experiência e teoria musical. Nessa época Rogério estava também realizando aulas de violão clássico com o professor Edir Cajueiro (COHN, 2009), mestre de outros grandes da música brasileira como Elomar<sup>52</sup>. A paixão pela música e pelo violão,

---

<sup>51</sup> “A música dodecafônica caracteriza-se pela construção de séries de doze sons (os doze semitons da escala cromática) de forma que se retarde o maior tempo possível o retorno de um som já escutado, conforme a define seu criador. Assim, foge da repetição e dificulta a memorização. “Não se presta à escuta linear, melódica, temática” (HIKIJ, 2000:174). Esse sistema evita ainda os intervalos estruturados da ordem tonal. Com isso, o *trítone* (ele mesmo!) ocupa um lugar central no dodecafonismo.” (HIKIJ, 2000).

<sup>52</sup> “Elomar Figueira Mello é artista conhecido no Brasil desde a década de 1970, como compositor, cantor e violonista. É conhecido pelo público principalmente pelas canções do *cancioneiro*, disponíveis em gravações comerciais. Uma seleção de grande parte de suas canções (em partitura para canto e violão), recentemente publicada em cadernos de partituras sob o título *Elomar: cancionero* representa um importante marco para o estudo e divulgação de sua obra. O universo poético e musical do *cancioneiro* já é suficiente para que Elomar seja considerado um músico ímpar

instrumento com o qual vai se relacionar ao longo de toda sua vida, serão essenciais para os desdobramentos posteriores que sua trajetória viria a ter.

Convidada para dirigir o Museu de Arte Moderna da Bahia, e atuante na Universidade desde 1958, outra pessoa que teve grande influência sobre essa geração de artistas foi a arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Segundo Caetano Veloso “todos dessa geração devemos muito ao reitor Edgard Santos, mas devemos enormemente à Lina, responsável pela civilização de uma geração” (RISÉRIO, 1996, p. 78).

Acompanhada de seu marido, o crítico e mercador de arte Pietro Bo Bardi, Lina chegou ao Brasil em 1947. O casal estava à procura de novos mercados de arte, tendo em vista que a Europa, arrasada pela Segunda Guerra Mundial, não era mais um lugar conveniente para o tipo de atividade que o casal desenvolvia. Morando primeiramente em São Paulo, Lina trabalhou juntamente com seu marido, então diretor do Museu de Arte de São Paulo, e foi responsável por projetar a nova sede do museu (OLIVEIRA, 2006).

Lina Bo Bardi, ao ser convidada para participar da Universidade da Bahia, teve em Salvador uma experiência de contato com a cultura popular que transformou seu modo de conceber a produção e pensamento artístico. Sua formação intelectual, que combinava o racionalismo estético de Le Corbusier com o pensamento marxista de Gramsci – voltado para a reflexão sobre a dimensão “nacional-popular” da cultura – deram a esta arquiteta os instrumentos necessários para considerar a cultura popular com a qual entrou em contato como matéria prima de uma contribuição fecunda à modernidade (OLIVEIRA, 2006).

Do ponto de vista de Rogério Duarte, que se considera um “rebento dessa primeira geração experimental do Brasil”, a arquiteta italiana “expressava toda uma visão terceiro-mundista de cultura e de arte” (COHN, 2009, p. 113),

---

pela sua originalidade e brasilidade incontestáveis, porém, pouco conhecida é sua obra considerada erudita: óperas, antífonas, concertos e sinfonias. As áreas acadêmicas da linguística e literatura demonstram grande interesse pela obra literária e poética de Elomar e existem referências a aproximadamente quarenta trabalhos acadêmicos entre monografias, dissertações, teses e livros que tratam da poesia de suas canções e libretos e da riqueza linguística do dialeto por ele utilizado.” (RIBEIRO, 2014).

A partir das primeiras experiências, Lina Bo Bardi evoluiu para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desde os aspectos físicos aos antropológicos, fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrando na sua propriedade formal e conteudística, e na sua autenticidade, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro. Em Lina Bo Bardi nós temos o exemplo da tomada de consciência de que os problemas artísticos são tão somente uma face do problema social. Ela se desloca de uma visão superintelectualizada e européia para a arte popular brasileira. (COHN, 2009, p. 38).

Essa posição intelectual identificada por Duarte se expressou também, no caso de Lina – como no de outros intelectuais que passaram na Bahia durante este período – através de uma postura de vida que valorizava o Brasil como sua própria pátria,

Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha 'Pátria de Escolha', e eu me sinto cidadã de todas as cidades, desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do Interior e as da Fronteira. (BARDI, 1993, p. 12).

Vemos assim que o anseio por repensar as bases estéticas da produção artística no Brasil, bem como a própria ideia de Brasil, não surgiu ao caso para os artistas envolvidos com a Tropicália. Apesar de ter sido influenciada também por outras fontes, como no caso de Hélio Oiticica, esse projeto, tal como definido no primeiro capítulo, tem uma dívida muito grande com relação às experiências de vanguarda pela quais alguns dos principais artistas envolvidos na movimentação tropicalista (como Rogério Duarte, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Capinam e Tom Zé) puderam vivenciar na Universidade da Bahia, bem como em toda a cena cultural de Salvador dos anos 1950.

Podemos vislumbrar também, a partir do que foi colocado acima ao se tratar acerca da trajetória de Koelreutter e de Lina Bo Bardi, uma interessante relação entre a presença desses intelectuais e artistas estrangeiros com a emergência de um pensamento que buscou repensar o lugar do Brasil dentro da modernidade.

Esses intelectuais tiveram suas obras e ideias transformadas pelo contato com a cultura popular bem como com os pensadores e artistas que no Brasil encontraram. Como colocou Risério (1996), para esses intelectuais, que atravessaram o Atlântico e recomeçaram suas vidas no Brasil, a visão de uma Bahia idílica, culturalmente rica, fértil, mestiça e festiva foi uma “chegada ao paraíso” (RISÉRIO, 1996, p. 26).

Esse ponto de vista, de um olhar estrangeiro transmutado pelo contato com o seu outro, foi indiscutivelmente determinante no tipo de postura que os tropicalistas vieram então a ter com relação às influências estéticas e mercadológicas internacionais, no sentido de aceitá-las a transformá-las a partir dos elementos próprios da cultura brasileira. Nesse movimento a cultura nacional passou a ser considerada não mais como uma essência, mas como um processo, a antropofagia.

Acerca dessa experiência, em prefácio ao livro de Antônio Risério, Caetano Veloso colocou,

[...] O fato de a Universidade estar tão presente na vida da cidade, com seu programa de formação artística levado a cabo por criadores arrojados chamados à Bahia pelo improvável Reitor Edgard Santos, fazia de minha vida ali um deslumbramento. [...] O que aconteceu na Bahia do final dos anos cinquenta ao início dos sessentas é ainda um aspecto pouco conhecido – embora determinante – da história recente da cultura brasileira. Este livro vem fazê-lo inteligível. Para mim, Risério revela nele o sentido de minha própria inserção no mundo [...]. (VELOSO *apud* RISÉRIO, 1996, p. 9).

Marcado então por essa experiência, daquilo que foi considerado por Teixeira (2012), como primeira geração da Universidade da Bahia é que Rogério Duarte, tendo em torno de 20 anos de idade, veio a se mudar para o Rio de Janeiro para continuar seus estudos. Os eventos que levaram a essa mudança, que ocorreu pelo fato de ele ter conseguido uma bolsa de estudos, estiveram – na maneira pela qual Duarte passou a considerá-los – ligados novamente à situação de incompatibilidade institucional que sua postura intelectual o levava a ter.

Duarte relatou que a partir de sua época no colégio, começou a se gestar em sua família a impressão de que ele seria uma pessoa de inteligência fora do normal e que necessitaria de um tipo de instrução diferenciada. A partir de uma situação na qual o professor da matemática passou a duvidar de seu método de resolução de problemas, seu pai contratou então um professor particular de matemática, chamado Paulo Matta. Esse professor, segundo o relato de Duarte, desistiu de lhe dar aula, “ele chegou pro meu pai, depois de alguns meses e disse: ‘Esse cara aí eu parei com ele, não dá pé, ele me enrola, não dá... é diferente a maneira dele encarar o problema da matemática’” (COHN, 2009, p. 150).

Outra situação que contribuiu para construção dessa impressão acerca de sua inteligência foi uma carta, enviada à sua família por um professor de inglês,

dizendo que eu (Rogério) seria uma pessoa de inteligência acima da média (não vejo nenhuma vaidade nisso) que eu não poderia ter uma instrução, ele dizia (e isso é relativo) igual aos outros. Talvez por uma dificuldade minha, ele me obrigou a exercer demais essa função em detrimento de outras. Então começou essa coisa, em minha casa ninguém me criticava: 'esse cara lê o dia inteiro, fica a noite em claro estudando e a gente vai discutir com ele...' [...] Minha família se juntou e, eles achavam que eu teria um futuro, não ia ser um cara sem escolaridade, sem instrução... o que fazer para instruir o cara? (COHN, 2009, p. 150).

A partir dessa situação que se formou, quando Rogério estava entre 19 e 20 anos, já realizando os cursos oferecidos pela Universidade da Bahia – seu pai enviou uma carta para seu tio Nestor Duarte, que além de deputado federal era escritor de romances e sociólogo, dizendo que tinha um filho que era uma figura excepcional e que merecia um tipo de instrução especial (COHN, 2009).

Após algum tempo de envio dessa carta, Duarte relatou que foi passar um carnaval na fazenda desse seu tio, que ficava em Feira de Santana. Nessa ocasião eles conversaram muito, sobre filosofia, literatura e arte, o que lhe rendeu, por parte do seu tio, o apelido de “Kierkegaard do Jacuípe” e uma carta na qual ele dizia: “Gostei de você, você é louco o suficiente para eu lhe querer por perto. Gosto muito da companhia dos malucos. Eu vou lhe dar uma colher de chá.” (COHN, 2009). Nestor Duarte então, mediante seu contato com o também parente de Rogério, Anísio Teixeira, conseguiu uma bolsa de estudos do Ministério da Educação para seu sobrinho que, no início da década de 1960, viajou para o Rio de Janeiro para dar continuidade aos seus estudos.

### 2.3. O ARTISTA E A REVOLUÇÃO

Ao chegar ao Rio de Janeiro, Rogério Duarte encontrou uma condição extremamente propícia para dar continuidade às suas pesquisas ligadas à arte de vanguarda. Através da bolsa de estudos que lhe foi concedida durante quatro anos pelo Ministério da Educação, ele realizou cursos no Museu de Arte Moderna do Rio Janeiro, na Escola de Belas Artes e na Escolinha de Artes do Brasil. Segundo Duarte, data dessa época o contato com teóricos e intelectuais, como Max Bense<sup>53</sup> e

---

<sup>53</sup> Max Bense foi um dos fundadores da moderna estética informacional. O fato de ter associado a estética a alguns princípios matemáticos foi o principal legado intelectual que este filósofo deixou à arte. Nascido em Estrasburgo, na Alemanha, Bense, após ter sido professor na Escola Superior da Forma de Ulm, ocupou a cadeira de Filosofia da Escola Politécnica de sua cidade natal. Além de filósofo, Bense era artista e escritor. Deixou sua obra filosófica composta de vários livros importantes,



Otl Aicher<sup>54</sup>, que seriam posteriormente fundamentais em sua atuação artística, intelectual e profissional.

Ao mesmo tempo em que seus estudos no campo da arte encontravam certa consonância com suas experiências prévias de Salvador, através de sua vivência no Rio de Janeiro, Rogério Duarte foi colocado diretamente em contato com um sentido de arte diverso daquele como o qual havia se relacionado anteriormente. Nessa perspectiva, que iremos considerar de modo mais aprofundado um pouco mais a frente, a arte era diretamente associada à política e concebida enquanto instrumento para transformação social. Acerca do lugar desse tipo de postura em relação à arte, Luiz Carlos Maciel, nascido em 1938 e assim como Duarte diretamente envolvido em toda aquela movimentação cultural, colocou:

Se alguém me pedisse a principal crença da juventude na minha geração, eu diria sem titubear: a atribuição à arte uma função transformadora da sociedade. Acreditava-se realmente que a arte poderia modificar a maneira das pessoas viverem. Essa crença impulsionou minha geração e levou-a para caminhos inusitados, surpreendentes, criadores. (MACIEL, 1996, p. 75).

Nesse sentido o que pretendo nesse tópico é compreender o modo pelo qual Duarte vivenciou o contato com esse novo sentido de arte e quais foram os resultados disso para sua atuação enquanto artista e intelectual. Sem tentar simplesmente situá-lo em um amplo contexto, o que pretendo aqui é, ao seguir o caminho de algumas das experiências de Duarte referentes a este período, restituir alguns de seus atos e escolhas da forma processual e caótica pela qual estes se lhe apresentaram, na medida em que, enquanto ator de uma determinada situação social, ele se confrontou com essas experiências.

---

entre os quais o clássico *Aesthetica*, publicado entre 1954 e 1965, e *Semiotische Prozesse und Systeme*, de 1975. “Dentre as inúmeras influências que sua estética exerceu, cabe destacar o profundo intercâmbio que Bense manteve com artistas e intelectuais brasileiros. Todo o movimento concretista, na poesia ou nas artes plásticas, recebeu o impacto direto de suas ideias. O grupo de poesia concreta brasileiro ‘noigandres’, composto, entre outros, por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, manteve estreitos laços de amizade com Bense. Artistas plásticas como Lygia Clark e Mira Schendel tiveram suas obras comentadas pelo filósofo alemão” (WERNER, 2011, p. 21).

<sup>54</sup> O designer alemão Otl Aicher criou reputação internacional. Foi um dos pioneiros e o grande mentor do desenho de imagem empresarial do pós-guerra. Senhor de muitos talentos, foi designer gráfico, tipógrafo, ecologista, escultor, docente, arquitecto e Produktgestalter (designer industrial). Aicher foi um dos mais influentes Gestalter da Alemanha do século XX. Trabalhos de CI como os que fez para os Jogos Olímpicos de 1972 e para a Lufthansa deram-lhe fama e projecção internacional. Otl Aicher influenciou toda uma geração de designers com a sua maneira de conceber comunicação visual e com a sua ética profissional. Na Alemanha do pós-guerra, Aicher foi um dos pioneiros do conceito de Identidade Corporativa integral. (HEITLINGER, 2006).

Isso significa partir do pressuposto de que importantes escolhas e posicionamentos não estavam dados a priori a partir de um ponto determinante da biografia. Buscaremos aqui considerar o modo pelo qual estes posicionamentos foram se formando, por vezes imprevisivelmente, na medida em que determinadas condições de possibilidade se apresentaram e que, perante elas, Rogério foi levado a realizar determinadas escolhas. Segundo Revel,

Na redução de escala, o interesse por destinos específicos, por escolhas confrontadas à limitações, convidam a não se deixar subjugar pela tirania do fato consumado – ‘aquilo que efetivamente aconteceu’ – e analisar as condutas, individuais e coletivas, em termos de possibilidades, que o historiador pode tentar descrever e compreender. (REVEL *apud* LEVI, 1992).

Partindo desses pressupostos, vamos agora, no intuito de atingir o propósito acima anunciado, construir uma tentativa de compreensão acerca das possibilidades que se apresentaram ao jovem Rogério Duarte a partir das suas experiências no Rio de Janeiro no começo dos anos 1960.

No início de seu período no Rio de Janeiro a trajetória de Rogério Duarte ainda não tinha definitivamente se encaminhando rumo ao design, pelo contrário, sua inteligência e talento ainda migravam por entre diversos campos da arte sem fixar um paradeiro determinado. O modo pelo qual ele se sentia em relação à pintura, uma das artes que estudara nesse período, é representativo acerca da angústia que essa situação de indefinição lhe causava,

Eu me lembro que eu não sabia que eu tinha capacidade para fazer qualquer coisa. Uma das coisas que era difícil pra mim era a pintura... eu estudei pintura durante muito tempo... eu começava a pintar, pintar, pintar e tinha um momento que o quadro estava assim, as figuras, tudo direitinho, mas eu não me conformava pintando, até que no final o quadro virava uma mancha cinzenta por igual [...] Embora eu tivesse muita facilidade para desenhar figuras. (COHN, 2009, p. 152).

Essa indeterminação de caminhos foi resolvida – pelo menos nos termos mais imediatos da necessidade de uma escolha profissional – mediante um teste vocacional e de uma indicação profissional dele decorrente,

Aí uma psicóloga chamada Noêmia Rego Varela, que trabalhava com Augusto Rodrigues no período em que eu estudava na Escolinha de Arte, resolveu aplicar em mim uma bateria de testes, pra ver o que eu dava, pois eu próprio não sabia: eu escrevia, tocava violão e fazia qualquer negócio, estava na minha, muito mais falante e questionante do que qualquer outra coisa. Ela me fez esse teste e chegou à conclusão que eu tinha uma especial facilidade no negócio das formas, *gestalt*. O teste era baseado na

psicologia *gestalt* e ela achou que eu seria um designer, um grande designer. (COHN, 2009, p. 153).

Aqui vemos uma dimensão do imprevisto de certa maneira influenciando nos rumos de uma importante escolha na vida de Duarte. O teste vocacional que lhe foi aplicado foi conduzido por uma pessoa que não somente trabalhava com um tipo de teoria psicológica ligada às formas, como tinha relacionamentos influentes no campo do design. A psicóloga que lhe aplicou o teste era amiga de Aloísio Magalhães, um dos grandes nomes do design brasileiro, e, mediante o resultado do teste que aplicara em Rogério, ela decidiu indicá-lo para trabalhar com seu ilustre amigo.

Vemos aqui que o resultado de encaminhamento profissional que Duarte obteve através desta experiência adveio de uma combinação entre o resultado do teste vocacional em si com a conveniente situação relacional da psicóloga que lhe aplicou o teste. Situação esta que acabou por fornecer a Rogério Duarte a possibilidade de se inserir num dos espaços mais avançados do país em termos de comunicação visual.

Desse modo, cabe colocar que, apesar de parcialmente solucionada pelo teste vocacional – e mais especificamente pela indicação pessoal lhe foi concedida – essa inteligência multidirecionada que angustia Rogério Duarte antes de sua escolha profissional continuará a ser uma marca constante na sua produção e pensamento.

No relato colocado acima, podemos ver, mais uma vez, principalmente através da expressão “pois eu próprio não sabia”, a presença de uma situação de indeterminação pela qual passou Rogério Duarte nesse início de sua estada no Rio de Janeiro, marcada também por certa solidão e por aquilo que ele considera como uma desprovincianização radical:

O que ocorreu comigo é que eu sai da Bahia um pouquinho antes que o pessoal, em final de 59 para 60, e a turma veio depois. O Caetano, o pessoal só chegou ao Rio mais ou menos após 1964. Essa é a única diferença, eu cheguei anos antes no Rio, então a experiência de desprovincianização assustadora teria ocorrido comigo um pouco antes, e de uma maneira solitária. Eu não tinha um grupo de amigos. Eu só vim a ter amigos no Rio quando chegaram os baianos. Eu era meio uma avis rara, uma figura diferente. Eu tinha contato com tudo que se fazia de vanguarda na época. Trabalhei com Aloísio Magalhães, Augusto Rodrigues e uma porção de gente que era tecnologia de ponta em arte no Brasil. (COHN, 2009, p. 103).

Vemos então que, além de continuar seus estudos propiciados pela bolsa que recebera, Rogério Duarte passou a trabalhar no recém-fundado escritório de Aloisio Magalhães, considerado um dos precursores do design no Brasil. Este escritório, também criado logo no início dos anos 1960, foi um dos primeiros voltados à atuação especificamente no campo da comunicação visual do país (RODRIGUES, 2005).

A atuação de Aloisio Magalhães enquanto designer – diretamente ligada à fundação do escritório no qual Duarte iniciou sua carreira profissional – foi fruto de um período de estudos que esse pernambucano ilustrado realizou durante quatro anos nos Estados Unidos, de 1956 a 1960. Durante este período, possibilitado através de uma bolsa concedida pelo governo norte-americano, Magalhães – que já havia estudado museologia em Paris e lá aprendido técnicas de gravura com Stanley William Hayter<sup>55</sup> – se dedicou especificamente ao estudo das artes gráficas e da programação visual. Além disso, Magalhães também publicou neste período, com Eugene Feldman<sup>56</sup> – uma de suas fortes influências da época – os livros *Doorway to Portuguese* e *Doorway do Brasilia*, além de lecionar na Philadelphia Museum School of Art.

A partir dessas informações podemos ter mais clareza acerca do lugar de importância que Aloisio Magalhães e o escritório por ele fundado tiveram na produção de um espaço de atuação ligado ao design no Brasil. Desse modo, além fornecer a Duarte a possibilidade de efetivamente começar a atuar profissionalmente como designer (obtendo um contato diário com a prática deste ofício), a experiência neste escritório também lhe conferiu mais referências para seu conhecimento acerca da vanguarda artística ligada às artes gráficas.

---

<sup>55</sup> Gravurista inglês, desenhista e pintor, ativo na França e nos EUA. Em 1926 estabeleceu-se em Paris, onde ele se matriculou na the Académie Julian e estudou gravura buril. Em 1929 Hayter foi introduzido ao Surrealismo por Yves Tanguy e André Masson. Hayter se juntou ao exílio da vanguarda parisiense em 1939, ao se mudar para Nova Iorque. Ele ofereceu um renomado curso intitulado *Atelier 17*, frequentado por Aloisio Magalhães na época em que ele se encontrava em Paris. Seus escritos teóricos sobre o automatismo e a abstração expressiva de seu próprio trabalho foram uma influência formativa sobre Pollock e outros artistas visuais. O primeiro livro de Hayter, *Novas Formas de Gravura* (1949), tornou-se um texto indispensável para gravadores em todo o mundo (MOSER, 1977).

<sup>56</sup> Eugene Feldman foi um artista cuja inovadora e influente utilização da litografia offset como uma forma de artes plásticas abriu novas possibilidades no meio de atuação. Ao manipular imagens visuais que utilizavam a tecnologia de impressão disponível no momento, Feldman extrapolou os limites entre litografia offset, colagem e fotografia. Feldman foi o fundador da Falcon Press na Filadélfia e Professor de Belas Artes da Universidade da Pensilvânia.

Através da influência e contato com Magalhães, Rogério passou a dominar o conhecimento acerca dos pressupostos estéticos da Escola de Bauhauss e de Ulm<sup>57</sup>. Essas influências, além de serem a base da ruptura em termos gráficos e estéticos que ele levou a cabo de modo mais radical através do tropicalismo, foram também fatores que influenciaram fortemente para sua afirmação definitiva enquanto designer e toda a postura estética decorrente disso.

O design, em sintonia com as influências estéticas que recebeu em seus estudos no Rio e com sua bagagem vanguardista de Salvador, se configurou para Duarte como uma possibilidade de começar a por em prática um tipo de estética anti-arte na qual se buscava uma libertação em relação à arte das galerias. Nesse projeto se procurava seguir em direção a uma comunicação com o grande público através das técnicas de reprodução gráfica industriais, de modo que fosse possível substituir a aprovação dos críticos de arte pela aceitação da sociedade de massas (ARCOLINI *apud* TEIXEIRA, 2012).

Essas influências intelectuais, bem como sua experiência no campo do design, foram também elementos chave a constituir o tipo de interpretação que Rogério Duarte veio a elaborar sobre outra grande tendência artística e intelectual com a qual a vivência carioca lhe fez entrar em contato, a arte engajada.

Após uma experiência em certa medida traumática que se deu através da morte de sua mãe, Rogério – que havia viajado para Bahia no final de 1960 no intuito de acompanhar os últimos momentos de sua mãe – retornou ao Rio no início de 1961. Foi por volta dessa época que um primo seu, Paulinho, lhe chamou atenção para importância das causas sociais,

Em 1961 volto pro Rio – eu meio metafísico – meu primo Paulinho, [...], psicanalista disse: ‘você só está com o negócio da metafísica, mas tem as causas sociais’. Foi ele que me levou... disse: ‘você tem que entrar na UNE, tem que participar da política estudantil’. Daí eu fui virando marxista, acabei entrando no Partido Comunista... (COHN, 2009, p. 56).

Nesse momento, a União Nacional dos Estudantes (UNE), que Duarte veio a integrar, era um dos principais espaços de ativismo político. Segundo Delgado (2003) a década de 60 é inegavelmente marcada por uma grande radicalização político-ideológica, sendo que, no caso brasileiro, houve uma considerável

---

<sup>57</sup> já explicadas nas notas 21 e 38 do capítulo 1

penetração da esquerda nas expressões artísticas e intelectuais configurando uma hegemonia dessa vertente no meio intelectual e universitário do período, algo que era muito evidente no tipo de ação política levada a cabo pela UNE.

Essa radicalização, que veio a caracterizar os anos 60, teve diferentes formas de expressão. As contestações iam desde a ação revolucionária explícita através de grupos guerrilheiros até expressões artísticas. Essas manifestações buscavam, em suas propostas estéticas e obras, o rompimento das chamadas estruturas, fossem elas de relações econômicas e representação popular ou aquelas que permeavam as relações de gênero e sexualidade, passando pelos padrões morais e religiosos (DELGADO, 2003).

Pode-se dizer que a ação social característica dos grupos acima mencionados foi fruto de um período no qual havia um tipo de ação coletiva calcada na transformação da sociedade e da política através da arte (ORTIZ, 1985). Dessa maneira, várias produções culturais do período se fizeram em torno de movimentos, fazendo com que a cultura e a política caminhassem juntas, tanto em suas realizações quanto em seus equívocos. Segundo Buarque de Holanda,

A relação direta e imediata estabelecida entre arte e sociedade era tomada como uma palavra de ordem e definia uma concepção de arte como serviço e superinvestida do ponto de vista de sua eficácia mais direta. A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. (HOLLANDA, 1979, p. 19–20).

Rogério Duarte se engajou mais diretamente nesta cena a partir de 1962, através de sua atuação no Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, do qual passou a fazer parte após ter adentrado a política estudantil e a arena das causas sociais. Pelo que foi acima colocado por Holanda (1979), podemos supor que o convite – ou talvez fosse melhor dizer intimação – realizada pelo primo de Rogério tenha servido somente como um estopim no sentido de levá-lo a participar do mundo da produção cultural engajada que já fazia parte de seu universo de relações.

Ou seja, a participação de Rogério Duarte na vida política dos anos 1960 não pode ser considerada como uma decorrência direta das palavras de seu primo. A reverberação que elas vieram a adquirir – no sentido de efetivamente impulsionarem Duarte em direção à participação política – só pôde ocorrer tendo em vista o fato de que estas palavras estiveram naquela inseridas em uma determinada conjuntura que tornava o engajamento artístico e intelectual na política de esquerda

algo, senão inescapável, ao menos desejável e presente no próprio dia-a-dia daquelas pessoas que lidavam com produção cultural. Como coloca Maciel,

É a relação dos artistas com a política em geral e o marxismo em particular que ilustra melhor a trajetória da geração. Era uma relação de atração problemática que só foi resolvida com o advento da contracultura e seu ceticismo generalizado contra qualquer política, inclusive a de inspiração marxista. (MACIEL, 1996, p. 34).

Por conta de sua formação e conhecimento prévio na área de artes gráficas, Rogério foi colocado como diretor do setor de agitação e propaganda do CPC da UNE, posição a partir da qual foi responsável por diversos cartazes de divulgação das atividades desse grupo entre os anos 1961 e 1964. Além disso, foi também o diretor gráfico da *Revista Movimento*, considerada uma das primeiras revistas brasileiras a apresentar um tipo de diagramação visual moderna (TEIXEIRA, 2012).

O Centro Popular de Cultura<sup>58</sup>, vinculado a UNE, foi um dos grupos que mais expressou um tipo específico de instrumentalização da arte que veio a ser conhecido como a ideologia nacional-popular, conceito este que apareceu como maneira de se referenciar ao agenciamento um conjunto de representações em torno de uma memória que fosse genuinamente brasileira (CONTIER, 1998).

Desse modo, pode-se afirmar que o nacional-popular representaria parte de uma cultura política permeada por princípios ideológicos bem como por mitos e tradições políticas que tiveram ampla dispersão nos ambientes universitários e intelectuais ao longo dos anos 50 e 60, influenciando decisivamente parte considerável da produção artística brasileira (DELGADO, 2003). De acordo com essa influência gerada pelo nacional popular, houve então uma busca conjunta – em certa medida romântica – por parte de intelectuais e artistas por uma suposta identidade nacional autêntica proveniente do verdadeiro povo brasileiro.

Cabe colocar que a força adquirida pelo tipo de postura política e intelectual presente no CPC não se deu sem que um campo de possibilidades estivesse devidamente, ou ao menos hipoteticamente, se consolidado de modo a tornar plausível essa sensação de iminência revolucionária que alimentava tais práticas culturais. O ex-presidente do CPC, Carlos Estevam Martins, no depoimento abaixo

---

<sup>58</sup> Para mais informações sobre o CPC, ver Barcelos (1994)

forneceu alguns elementos para que tenhamos dimensão do tipo de atmosfera que se fazia presente naquele início dos anos 1960,

A gente estava vivendo um momento em que uma determinada época tinha acabado e estava começando uma outra época. E o que antecedeu a isso? O governo Juscelino. Um cara que chega e diz: “Vamos mudar a capital, a capital vai ser no centro do Brasil. E vamos botar aqui a indústria automobilística.” Era um negócio aventureiro, pioneiro, e o *slogan* dele era “cinquenta anos em cinco”. Então, havia essa ideia de que a gente estava vivendo um momento de ruptura histórica. (BARCELLOS, 1994, p. 72-73 ).

Para Gorender (2003) a situação da esquerda brasileira naquela conjuntura era favorável, pois diferentemente de seu antecessor Getúlio Vargas, Juscelino (que governou o país de 1956 a 1961) não havia inibido sua atuação política, além de também ter propiciado uma considerável liberdade de imprensa. Esta circunstância proporcionou aos esquerdistas uma situação fértil para o fortalecimento de suas práticas junto à população, durante o governo do sucessor de Juscelino, João Goulart, período no qual foi fundado o CPC.

Além disso, em nível internacional, a recém-ocorrida Revolução Cubana de 1959, ofereceu para a juventude o horizonte possível a ser almejado, segundo Maciel, o “acontecimento político que mais marcou a geração, mais ainda, do que o golpe militar de 64 foi, sem dúvida, a Revolução Cubana. Foi uma revolução audaciosa, justa, juvenil, romântica – enfim, tudo o que sonhávamos” (MACIEL, 1996, p. 43).

A entrada de Duarte no CPC, que trazia em sua bagagem soteropolitana uma preocupação em torno do nacionalismo oriunda de uma influência modernista em sua formação, se deu após sua demissão do escritório de Aloísio Magalhães. O motivo dessa demissão ilustra bem o tipo de postura mais radical que a partir de então Rogério iria reivindicar com mais frequência,

quando eu trabalhava com Aloisio Magalhães, ele me indicou para fazer a direção de arte do Laboratório Maurício Vilela. Então eu fiz um projeto, e apresentei para o bam-bam-bam do pedaço, um diretor. E ele ficou raivoso, gritando: ‘isso é fascismo, você deveria ter me apresentado várias possibilidades para eu escolher uma’. E eu respondi para ele: ‘o senhor é médico, por um acaso você apresenta vários diagnósticos para o paciente escolher um? Isso aqui que eu estou fazendo é sério, rapaz. Isso é ciência. Se você quer vários, chame vários profissionais, cada um tem uma linguagem. A minha é esta. Eu não tenho que fazer outro.’ Daí eu fui demitido. Ao longo da minha vida, eu gramei muito por causa dessa postura radical que adotei. (COHN, 2009, p. 199).



Munido então da experiência adquirida no trabalho com Aloisio Magalhães, sua produção no CPC pode ser considerada já como um amadurecimento de seu trabalho enquanto designer. Suas obras desse período, ao mesmo tempo em que se demonstraram influenciadas pelas escolas racionalistas de Ulm e Bauhaus, começaram já a esboçar a introdução de elementos que faziam referência à cultura popular brasileira. Teixeira (2012) considera que as obras que Duarte produziu em sua passagem pelo CPC evidenciaram a gestação de uma linguagem estética própria, que buscava romper com a dominação européia ao adicionar a estas tendências estéticas elementos geralmente ligados à cultura popular, além de fazer também referências ao “mass media”, através da linguagem dos comics e da pop art<sup>59</sup>.

Apesar de sua produtiva participação no CPC, a relação de Duarte com este grupo bem como com sua apropriação e compreensão da arte não se deram sem conflitos, muito pelo contrário. Como coloca Coelho,

Ao longo da década de 1960, o engajamento político cultural (seja de esquerda ou da contracultura) era a tônica dominante do ‘fazer arte’ no país, e foi determinante para que surgissem os grandes ‘movimentos coletivos’. Apesar desse domínio, a forma pela qual cada agente relacionava-se com essa configuração era diferenciada. (COELHO, 2010, p. 47).

No caso de Rogério Duarte, sua forma diferenciada de se relacionar com esse cenário em que arte engajada adquirira certo domínio, esteve diretamente ligada à sua formação vanguardista. Essa influência entrava em conflito com as concepções estéticas cepecistas pelo fato de que, de acordo com esta – tal como expressa no anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura de 1962 – a arte seria concebida somente enquanto um instrumento de tomada de poder.

A partir dessa postura, o artista deveria então ter um compromisso quanto à comunicabilidade de sua obra perante o público, no sentido de que ela deveria ser

---

<sup>59</sup> Na Pop Arte se busca dirigir a arte para as coisas do mundo, um mundo ligado ao mercado de consumo. Com isso, se estabelece uma linguagem direta com o público por meio de elementos retirados do cotidiano, isto é, reconhecidos facilmente devido a sua vasta vinculação. Sua existência está ligada inexoravelmente à lógica de uma sociedade de consumo, uma vez que “[...] o artista de vida urbana do século XX é inevitavelmente um consumidor de cultura de massa e potencialmente um contribuinte para ela” (HARRINSON, 1961 *apud* MACCARTHY, 2002, p. 26). Os artistas ligados a ela defendem a elaboração de uma arte popular, que por meio de elementos constitutivos da realidade de seu público possa produzir obras onde não haja uma separação entre arte/vida: “[...] trata-se de uma arte ‘popular, transitória, consumível, de baixo custo, produzida em massa, jovem, espirituosa, sexy, chamativa, glamourosa e um grande negócio’”. (MACCARTHY, 2002).

concebida com o propósito de se expressar de modo suficientemente fácil e eficaz no intuito de despertar nas massas a necessidade da Revolução:

Não há lugar aqui para os 'artistas das minorias' ou para qualquer produção que não faça uma opção de público em termos de 'povo'. A dimensão coletiva é um imperativo e a própria tematização da problemática individual será sistematicamente recusada como politicamente inconsequente se a ela não chegar pelo problema social. (HOLLANDA, 1979, p. 23).

Nessa perspectiva majoritária do CPC, a vanguarda artística era considerada como uma indesejável influência burguesa, que deveria ser evitada em prol dos propósitos didáticos e paternalistas de uma arte voltada à educação das massas. Essa formulação estética tinha como alvo claro o concretismo<sup>60</sup>, elaborado a partir da metade dos anos 50,

De um lado desse conflito que marcava o início da década de 1960, em artigos de jornais, debates acadêmicos e enfrentamentos intelectuais, a forma da obra de arte deveria ser revolucionária para ser política; de outro lado, a forma não era uma questão política, portanto não poderia ser considerada (naquele momento) como um dos fundamentos da arte. Não sendo política, a forma nunca seria revolucionária. Refiro-me aqui, claro, às frase de Augusto de Campos - 'Sem forma revolucionária na há arte revolucionária' – e de Carlos Estevam Martins (um dos fundadores do CPC) – 'Fora da arte política não há arte popular'. (COELHO, 2010, p. 80).

A atuação de Duarte trazia esse embate para dentro do próprio CPC, como pudemos ver, por exemplo, na elaboração estética realizada na *Revista Movimento*, presente também em seus cartazes. Esse conflito – no qual sua presença evidenciava a tensão entre engajados e vanguardistas no que tange às concepções artísticas divergentes propagadas por esses grupos – lhe rendeu o apelido, conferido por um dos líderes do CPC, de Rogério Caos:

---

<sup>60</sup> A essência do concretismo era a arte abstrato-geométrica, isenta de qualquer figuração ou imitação da realidade imediata. Esta arte tinha um forte comprometimento social, de integração e educação da sociedade, herança do construtivismo soviético. As formas e os símbolos geométricos tinham um caráter universalista, específico da arte após a Segunda Guerra Mundial. Optar pela arte concreta nos anos 50 significava alinhar-se a uma estratégia cultural universalista e evolucionista. Esta tendência foi impulsionada pela I Bienal Internacional de São Paulo em 1951, que proporcionou aos críticos e artistas um contato maior com as obras de concretistas estrangeiros, tais como Max Bill, Sofie Tauber-Arp, Richard Lhose, entre outros que integravam a representação suíça. O Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa – professor no MAM do Rio de Janeiro – e o Grupo Ruptura – liderado por Waldemar Cordeiro, em São Paulo – foram duas manifestações artísticas no campo das artes plásticas brasileiras que se influenciaram pelo concretismo. No campo da literatura, o grupo Noigrandes, formado por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatária, também agenciou os conceitos do concretismo em suas produções de vanguarda poética. (AMARAL, 1977)

No CPC meu apelido era Rogério Caos, por que, embora marxista também, via o processo criativo como algo que ultrapassava a razão no sentido dogmático. A estética marxista chamava de lixo burguês as vanguardas, a pintura abstrata, a pop art, a música dodecafônica, com as quais eu tinha tido contato no Museu de Arte Moderna da Bahia, como estudante de artes plásticas e membro da Escola de Teatro. Além disso, os meus cartazes, por exemplo, se comunicavam mais fortemente com a chamada massa do que aquela coisa programada. Mas o CPC me recusava como burguês vanguardista. (COHN, 2009, p. 214).

Segundo sua própria percepção, essa situação o colocava em uma posição “meio gauche, meio à esquerda da esquerda” (COHN, 2009, p. 105). Apesar de atuar no importante setor de agitação e propaganda desta instituição, Duarte discordava abertamente da concepção segundo a qual a arte se resumiria a algo que estivesse a serviço somente de um movimento político. Segundo Duarte ele já reconhecia nesse período uma dimensão transcendental da arte, pelo fato de nele já existir, devido a experiências educacionais anteriores, um “cultivo pela grandeza do que a criação artística tinha produzido” (COHN, 2009, p. 105).

Essa identificação com o caos se fará presente em diversos momentos posteriores da vida de Rogério Duarte. Esta situação lhe causa uma espécie de incômodo, tendo em vista que seu trabalho – sempre calcado em esforço pela profundidade e erudição – acabou por vezes, de acordo ao seu ponto de vista, sendo reduzido ou mal interpretado a partir desse estereótipo.

Essa situação pode ser exemplificada pelo lançamento do livro *Encontros* (2009). Em seu prefácio, o organizador Sérgio Cohn, ao comentar acerca dos motivos que o levaram a produzir aquele livro, coloca que ele surgiu a partir da constatação de que o lançamento anterior baseado na obra Duarte, o livro *Tropicaos* (2003), se encontrava, na percepção do próprio Rogério, ainda muito entregue ao signo do caos. Essa constatação, além de causar certo descontentamento no artista, de acordo com a visão de Cohn, não permitiria ao leitor muito mais do que um vislumbre do brilho de Rogério.

Cabe colocar ao leitor que essa associação da pessoa de Rogério com o caos e a loucura teve ainda muitas formas de se manifestar ao longo de sua trajetória, umas de proximidade e outras de afastamento, como colocado na situação acima. Em alguns momentos, como na situação do próprio CPC, a ligação com a ideia de caos, ainda que lhe imposta por terceiros, foi interessante até para ele próprio, para marcar sua posição radical enquanto vanguarda artística, já em outros

momentos, como no caso acima, a própria ideia de caos acabou sendo considerada por Duarte como prejudicial à compreensão do legado de sua obra como um todo.

Rogério Duarte, em um depoimento de 1986, novamente puxando o pêndulo de sua autorrepresentação para o lado da intelectualidade, considerou que ele representou naquele período do CPC uma ponte entre o pensamento revolucionário e pensamento mais erudito,

Em suma, a nossa razão, quanto a valores de justiça social, era marxista, mas com relação à vivência, o nosso coração apontava para outra direção assim como o revolucionismo russo. Maiakóvski adorava os Estados Unidos e aquele espírito moderno. E nós também tínhamos essa contradição que os cartazes demonstravam, mas esnobávamos um pouco aquelas discussões mais políticas. Então eu era o alienado. Eles pensaram: 'esse cara está aqui, é massa de manobra, serve aos nossos interesses'. Era uma coisa meio contraditória por que a gente também sentia eles da mesma maneira. Eu pensava: 'eu estou aqui enquanto dá numa hora dessas vou falar o que falta falar!'. (COHN, 2009, p. 105–106).

Seria possível sugerir, a partir do que foi colocado, que certos princípios que posteriormente seriam veiculados no tropicalismo – como a apropriação e transformação de tendências estrangeiras a partir de elementos nacionais e a crítica ao projeto redentor veiculado pela esquerda engajada – começaram a se esboçar ao longo da experiência de Duarte no CPC e como fruto da relação desta com a formação vanguardista que ele havia recebido. Apesar disso, não havia ainda condições de expressá-las de maneira mais sistemática, por falta mesmo de pessoas com quem Duarte pudesse investir nesse tipo de postura, algo que se viria a se alterar a partir do encontro com o grupo baiano<sup>61</sup> que, em 1964, se mudou para o Rio de Janeiro.

Essa fértil contradição com relação à postura, estabelecida a partir da intelectualidade engajada mais à esquerda, se manifestou também em uma curiosa anedota, que demonstra o quanto esse impasse gerava dilemas com relação ao seu próprio gosto e escolhas a nível pessoal:

Um pouco antes da Tropicália acontecer, surgiu um disco de Jorge Ben com a música chove chuva. Veja só nossa divisão. Eu admirava Stanislaw Ponte Preta, todos nós, meio esquerda, admirávamos. Ele era um cara que defendia o Brasil, o samba, as coisas justas, etc. Mas uma vez referido-se daquela maneira característica: 'Voxê passa e não me olha/Mas eu olho pra voxê/ Voxê não me diz nada/ Mas eu digo pra voxê'. Eu achava aquela

---

<sup>61</sup> Caetano, Bethânia, Gal e Gilberto Gil.

música lindíssima. É como se eu já tivesse todas as sementes tropicalistas, mas eu ainda estava só, no Rio, e achava que as melhores pessoas eram as da esquerda. E eu me regia por essa cartilha ideológica, mas hoje sinto que esse foi um dos grandes pecados espirituais da minha vida. Foi quando saiu um artigo de Stanislaw no Jornal Última hora, onde ele usa uma frasesinha de gozação em relação ao jeito que Jorge Ben cantava neste disco. Disse Stanislaw: 'Xorge Ben voxê é um xato'. Eu tinha comprado o disco de Jorge, que era seu primeiro LP, mas como eu admirava Ponte Preta, fiquei com vergonha e me desfiz do disco. Pensei: 'Vai que ele tem razão, esse cara é um boçal, alienado, a arte espontaneísta da rua sem o crivo da 'intelligenzzia'... Essa é pra mim uma confissão amarga. Precisou passar muitos anos para que eu percebesse que a verdadeira alienação era eu ter que abrir mão de gostar de uma coisa que meu coração gostava, apenas para rezar com uma determinada cartilha. Aí meu radicalismo tropicalista foi total. (COHN, 2009, p. 106–107).

A partir disso percebemos também que, apesar de discordar do tipo de agenciamento que o CPC conferia à arte, havia uma concordância junto a esse ideário nacional-popular com relação à valorização do Brasil e aspectos de sua cultura popular, o que fica evidente na frase “O Brasil, o samba, as coisas justas...”. Frente a isso cabe colocar que essa valorização da temática nacional bem como de certa imagem essencialista do que seria o povo brasileiro não se fizeram presentes somente nas produções cepecistas, sendo que influenciaram artistas que não necessariamente “rezavam a cartilha” do CPC, como por exemplo, Glauber Rocha<sup>62</sup>. Seja enquanto inspiração ou enquanto base para críticas, o ideário nacional popular forneceu ao longo dos anos 1960 uma ampla fonte de influências aos produtores culturais brasileiros,

O golpe militar de 1964, apesar de seu caráter funesto para os produtores culturais, acaba fortalecendo nos anos seguintes um ambiente de críticas aos paradigmas de ação política pautados no populismo e no engajamento cultural dos anos de 1961 a 1964. Com a escalada da violência institucional durante o regime militar, as críticas ganhavam tons cada vez mais fortes. (COELHO, 2010, p. 82).

Após o golpe militar de 1964, que representou um balde de água fria nas esperanças revolucionárias da juventude de então, o CPC encontrou o seu fim, sendo fechado à força pelo regime recém instituído. Esse ano ainda seria marcante na trajetória de Duarte por outros motivos. Além de conhecer Caetano Veloso, que

---

<sup>62</sup> “o cinema novo não aconteceu ao acaso: está ligado não só às próprias tentativas do cinema como também a todos os movimentos da cultura popular, tudo isso. O Cinema Novo surgiu disso, sofrendo influência disso e procurando contribuir para isso. Eu acho muito importante tal verificação: para mim se tudo isso não houvesse acontecido no Brasil, não haveria esse sentido de grupo, esse pensamento conjunto.” (COELHO, 2010, p. 321).

havia se mudado para o Rio para acompanhar sua irmã Maria Bethânia, Rogério produziu aquela que é considerada uma de suas obras primas, o cartaz para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, além de escrever o ensaio *Notas Sobre o Desenho Industrial*. Todos esses eventos, devidamente alimentados e amadurecidos por conta de suas experiências prévias, se combinaram juntamente com outras situações de modo a conferir as bases para o desenvolvimento do projeto tropicalista.

## 2.4 SONHO ANTROPOFÁGICO

*“A essência do tropicalismo era um desejoso amoroso de modernidade para Brasil.”*  
Rogério Duarte

Muito já foi dito sobre o tropicalismo. Desse modo, o propósito deste tópico não será uma análise completa desta importante manifestação cultural<sup>63</sup>. Apesar de me utilizar de algumas ideias colocadas por autores clássicos desse assunto, meu foco aqui será uma busca por apresentar a compreensão que Rogério Duarte expressou acerca dessa manifestação artística. Cabe colocar que esse modo de entendimento não é fixo, senão que, como veremos, varia de acordo com a própria circunstância em que foi elaborado.

Como já colocado no primeiro capítulo, para compreender mais a fundo esse movimento cultural, bem como a participação de Rogério Duarte nele, considero útil a distinção, elaborada por Coelho (2010), entre tropicalismo e tropicália. Nesta proposta, o primeiro é definido enquanto um movimento que eclodiu primordialmente na música popular brasileira e o segundo como uma manifestação mais ampla que envolveu, sobretudo, uma discussão estética profunda acerca das bases da produção artística no Brasil.

Isso não significa considerar que esses movimentos não tenham se interrelacionado, muito pelo contrário, podemos sem dúvida afirmar que o acontecimento de um esteve intimamente ligado ao outro. Apesar disso, essa distinção, através da qual pretendemos trabalhar – que no discurso dos participantes

---

<sup>63</sup> Para análises mais profundas deste movimento ver CALADO, 1997; DUNN, 2001; FAVARETTO, 1996

por vezes não é tão nítida – é útil no intuito de termos acesso ao tipo de contribuição e influência que Rogério Duarte exerceu nesse processo, bem como ao modo pelo qual essa contribuição esteve posteriormente ligada à formulação de um espaço favorável à propagação do ideário geralmente considerado contracultural.

Baseado nisso – na existência de uma diferença entre tropicalismo e tropicália – é importante ressaltarmos, assim como o faz Coelho (2010), uma diferença geracional entre os atores sociais que fizeram parte desse ambiente, diferença esta que será também um importante fator no propósito de compreender as contribuições de Rogério Duarte para o projeto tropicalista:

A primeira geração de artistas e intelectuais da década de 1960 tem suas discussões e conflitos ainda muito marcados pelas disputas ocorridas na década anterior: o 'nacional', o 'autêntico', o 'popular', a 'vanguarda', o 'ideológico' e o 'revolucionário' no sentido em que eram compreendidos, eram elementos de um campo semântico conturbado para intelectuais e artistas em geral. A situação de crise que se instala na cultura brasileira a partir do golpe de 1964 – que não afeta a quantidade, mas sim o conteúdo das obras – abre espaços de ação explorados por novos personagens e por novas propostas estéticas. Essa segunda geração da década de 1960 representava uma nova leva de produtores culturais formados no bojo das disputas e projetos que emergiam durante os agitados anos anteriores a 1964. Seus trabalhos ainda amadureciam quando rapidamente integrados e convocados a participar e a tomar posições ante os dilemas e espaços que surgiam no campo cultural. (COELHO, 2010, p.42).

De acordo ao que foi colocado acima, Rogério Duarte pode ser considerado como parte dessa primeira geração de intelectuais da década de 1960, juntamente com outros que também estiveram envolvidos no tropicalismo de alguma forma, como Glauber Rocha e Hélio Oiticica. Trazendo então em sua bagagem as influências decorrentes dessa posição é que ele apresentou, no ano de 1964, duas obras – o cartaz para *Deus e Diabo na Terra do Sol* e o ensaio *Notas Sobre o Desenho Industrial* – que, mais do que se mostrarem influenciadas pelos debates que marcaram o início da década, apontaram para outro rumo e posicionamento perante os dilemas colocados pelas disputas em torno dos temas que definiam esse debate.

Sendo assim, o que iremos realizar neste tópico será uma apreciação da maneira pela qual Duarte recebeu as transformações decorrentes do golpe de 1964. Além disso, pretendemos esboçar uma análise de como se deu, a partir da ótica experiencial de nosso interlocutor, a eclosão do movimento tropicalista, a partir do relacionamento de amizade que ele passou a ter com o grupo baiano que também

nessa época chegou ao Rio de Janeiro. Além disso, buscando nos questionar sobre as hipóteses levantadas e considerar o modo pelo qual elas se expressaram graficamente, iremos apresentar uma análise das capas tropicalistas para Caetano Veloso e Gilberto Gil, realizadas por Rogério Duarte.

Em julho de 1964, após o término de seu período no CPC, Duarte lançou o emblemático cartaz para o filme de Glauber Rocha, o qual foi considerado como uma de suas obras primas. Segundo Duarte, essa obra foi a concretização de toda sua pesquisa sobre o design, sendo que, através dela, ele considerou ter conseguido que seus trabalhos se tornassem não somente uma referência para outra coisa, mas obras em si (COHN, 2009). Essa obra também foi fruto de sua amizade com Glauber Rocha, bem como da admiração que este tinha pelo seu trabalho,

O Glauber sacou qual era a minha briga, e por isso foi o propiciador da minha obra-prima. Pela confiança, pela fé que depositou em mim. Quando ele me chamou para fazer o cartaz de Deus e o Diabo na Terra do Sol, já haviam dois cartazes prontos. E que tinha sido feitos exatamente dentro daquela mentalidade que eu queria destruir. Um era do Ziraldo, com um cangaceiro que repetia o seu estilo, que era um Ziraldismo. Outro do Calazans Neto, que era uma gravura, um Calazansismo. Cada um havia colocado no cartaz o seu ego, o seu estilo, e que não era o Glauber. Mas eles eram duas figuras com muito espaço na época, e que haviam feito os cartazes sem que o Glauber encomendasse e mandado de graça para ele. Mas o Glauber recusou os dois, e disse que quem ia fazer o cartaz era eu. E ele me deu toda a liberdade, tanto que foi viajar para Itália, e só viu o cartaz quando já estava pronto. (COHN, 2009, p. 109).

A relação com Glauber Rocha foi muito importante para Duarte, também no nível pessoal. Segundo ele o cineasta foi, senão o maior, seu melhor amigo. Duarte considera este cartaz como algo que marcou e selou, não somente a amizade dos dois como também um grande amor vivido por ele durante este período com Anecy Rocha, a irmã de Glauber, com quem Duarte foi casado durante este período (depoimento em filme de Walter LIMA, 2015).

Em um recente depoimento para o filme de José Walter Lima, Rogério Duarte apresentou aquilo que para ele se configurou como elemento principal e característica mais inovadora do cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*: “o mais importante naquele cartaz não é o punhal ou a foto, é a tipografia em duas colunas, isso divide o cartaz ao meio, dá um movimento ao cartaz, um movimento como se o punhal tivesse descido e cortado o cartaz ao meio” (LIMA, 2015).



Rogério Duarte, desde sua atuação no CPC e a partir de sua experiência no escritório de Aloisio Magalhães, vinha tentando fundar uma linguagem própria do design gráfico no Brasil. Esta linguagem tinha como intuito fundar uma estética que fosse não somente brasileira (no sentido de não estar simplesmente atuando como reprodução de escolas estrangeiras), mas que estivesse diretamente vinculada ao contexto próprio do design, como forma de produção e expressão diferente de outras artes visuais como, por exemplo, a pintura.

A postura a qual ele se refere quando, na citação mais longa colocada acima, comentou sobre uma mentalidade que desejava destruir, era aquela segundo a qual pinturas, elaboradas no contexto das belas artes e reproduzidas na forma de cartazes, poderiam vir a ser consideradas como artefatos de design.

A diferença, em relação ao tipo de linguagem que Duarte estava buscando elaborar, era que o pintor, ao reproduzir sua obra, por exemplo, em um cartaz, não havia concebido sua forma expressiva levando em consideração o meio através do qual sua obra seria reproduzida. Dessa forma, nessa situação, segundo Duarte (*apud* COHN, 2009) haveria uma espécie de perda na reprodução do original, pois nela não haveria a mesma qualidade da pintura, pela falta da textura da tela e da tonalidade do contexto original para o qual a obra havia sido originalmente concebida.

Ao se debruçar sobre o design enquanto uma forma estética específica o que Rogério Duarte estava propondo era dar um fim ao original e, principalmente, trabalhar a linguagem do próprio meio de reprodução. Foi pelo fato de ter conseguido realizar esse propósito no cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* que Duarte considerou que através dele havia concretizado a pesquisa que até então vinha realizando no design: “A forma é o conteúdo vou fazer com que a técnica industrial seja a mídia de um novo tipo de obra, o design, era uma nova linguagem o que eu perseguia” (LIMA, 2015).

Duarte (*apud* COHN, 2009) coloca que, embora não tenha sido o gênio inventor da teoria que fundamentava sua conclusão – tendo em vista que ele havia se baseado nas escolas de vanguarda do design com as quais tinha previamente entrado em contato – a modernidade de seu trabalho consistia justamente na ruptura com uma percepção segundo a qual toda reprodução necessariamente implicaria em uma forma de degeneração. A partir dessa postura, Duarte considerou que só foi possível romper com esse tipo de ideia e devidamente trabalhar a linguagem do

próprio meio de reprodução, na medida em que ele veio a lidar com as especificidades do offset<sup>64</sup>, e criar uma linguagem própria a partir disso.

Neste cartaz eu utilizo toda uma nova concepção de cor, que é fruto de toda uma pesquisa profunda. O offset se caracteriza pela pouca quantidade de tinta. Então se você pega uma fotografia, por mais bela que seja, e apenas a reproduz sem conhecer direito as especificidades do offset, se você imprime só o vermelho, fica desbotado. Há uma perda muito grande. Então você tem que estudar o meio que trabalha e tirar dele o máximo partido. (COHN, 2009, p. 123).

Esse fim do original que Duarte propunha realizar só pôde ser concebido através da impressão em offset de uma obra que fosse criada e realizada levando conta esse meio através do qual ela seria comunicada, daí decorre a importância desse cartaz. A busca por romper com a ideia de que toda reprodução implicava numa degeneração foi o impasse central vivenciado no campo do design que fez com que Rogério experimentasse com anterioridade dilemas que, posteriormente, se colocariam com relação ao campo da música: “vamos acabar com o original. Vamos trabalhar a linguagem do próprio meio de reprodução o kitsh é isso a reprodução em série de coisas que eram aristocráticas, com todo o seu repertório, o que causa um barateamento” (COHN, 2009, p. 132). Essa compreensão seria um dos principais elementos dentro da estética e procedimento criativo que viriam posteriormente a caracterizar o tropicalismo.

Esse foi o fator que fez de suas posturas soassem tão radicais e interessantes para Caetano e Gil – que chegaram ao Rio de Janeiro em 1964 – quando estes se encontravam em busca de uma saída para este mesmo impasse com relação ao mundo da música. Esse “impasse” foi gerado principalmente pela forte presença da indústria e dos “mass media” perante o processo criativo da arte. Processo este que, por um outro lado, era ideologicamente influenciado pela postura engajada que, como já discutimos no tópico três, pautava sua concepção estética por uma ideia de pureza popular idealizada, associada a um projeto de transformação social.

Tornando ainda mais elaboradas suas reflexões em torno da relação entre arte e indústria – e concretizando sua compreensão elaborada a partir da vivência

---

<sup>64</sup> Processo de reprodução tipográfica em que a imagem existente numa chapa de metal é impressa numa superfície de borracha que a transpõe em definitivo para o papel, couro etc. (HOUSAISS, 2001)

obtida nos grupos pelos quais passou – Duarte escreveu em 1964, a pedido de Ferreira Gullar, o ensaio *Notas Sobre o Desenho Industrial*, o qual veio a ser publicado somente em 1965 na revista *Civilização Brasileira*. Um dos elementos que tornou esse ensaio particularmente relevante é a definição abrangente de desenho industrial, segundo a qual:

Chama-se desenho industrial a ideação de formas para produção em série. Diferentemente da criação de formas não destinadas à reprodução, como acontece no artesanato, o que se concebe no desenho industrial não são existências isoladas, e que podem ser compreendidas enquanto isoladas, mas grupos de existências, isto é existências que concretizem na sua estrutura não só as condições particulares, mas também as características de série. Nesse sentido, um produto industrial é ao mesmo tempo uma existência e uma ideia, no sentido platônico de arquétipo. E, em princípio, não deve haver um empobrecimento ou degeneração na atualização da ideia. No produto realizado se identificam ideia e atuação, mais ainda, a ideia visa à atualização, não se podendo entender esta sem aquela. Daí dizermos que, em desenho industrial, qualidade e quantidade são funções recíprocas [...] Partindo do nosso conceito de desenho industrial, não nos restringiremos ao lugar comum de que se trata de projetos para máquinas, objetos de uso comum, abajures canetas, etc. Nesse sentido, tanto um cantor que grave discos, ou um autor de uma receita de refrigerantes, é um desenhista industrial. Citamos o exemplo do designer André Segovia, que a princípio se recusava a gravar, chamando os discos de música enlatada, e depois modificou completamente a técnica instrumental, a fim de obter bom rendimento na gravação. (COHN, 2009, p. 15–16).

Fruto do acalorado debate que se deu na música popular entre os proponentes da canção de protesto e aqueles que passaram a adotar influências internacionais em suas canções, roupas e estilo de vida – grupo conhecido como Jovem Guarda, ou, iê-iê-iê – o tropicalismo se baseou em uma nova forma de encarar a ideia de brasilidade. Essa nova abordagem teve como consequência um modo de relacionamento específico com a indústria musical e a mídia de um modo geral, o que causou espanto naqueles que a consideravam apenas como influência imperialista:

O tropicalismo surgiu como moda, dando forma a certa sensibilidade moderna, debochada, crítica e aparentemente não empenhada. De um lado associava-se à moda, ao psicodelismo, mistura de comportamentos hippie e música pop, indicada pela síntese de cor e som; de outro a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam esse aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção. (FAVARETTO, 1996, p. 25).

Pode-se dizer que o tropicalismo enquanto movimento veio a surgir somente em 1967, por conta da música Tropicália<sup>65</sup> de Caetano Veloso – batizada a partir de uma exposição de Oiticica – e da efervescência jornalística gerada pela atuação dos músicos baianos nos Festivais de Música Popular, que rendeu dois artigos irônicos posteriormente considerados os primeiros manifestos do movimento. Mas antes de adentrar nos acontecimentos geralmente reconhecidos e tratados pela crítica clássica sobre o assunto como parte do tropicalismo, gostaria de aprofundar um pouco mais na contribuição que as ideias de Duarte, presentes no artigo *Notas Sobre Desenho Industrial*, tiveram sobre essas movimentações.

Considero que esses posicionamentos – assim como outros oriundos de artistas como Hélio Oiticica, José Agripino de Paula<sup>66</sup> e Glauber Rocha – vieram a configurar o campo de possibilidades para a eclosão tropicalista, que teve na música e nos festivais sua erupção mais destacada. Desse modo, sua apresentação, não somente contribui para ampliar o olhar acerca desse movimento já tão bem discutido em outros trabalhos, como também, e nisso reside nosso interesse principal, poder nos aproximar da forma pela qual Duarte compreendeu o próprio tropicalismo.

Considero que a atuação de Rogério Duarte no design lhe permitiu dar uma leitura particular acerca desta alocação histórica da produção intelectual e artística, a

<sup>65</sup> Tropicália é a música inaugural, constitui a matriz estética do movimento [...] Ela pressupõe um projeto de intervenção cultural e um modo de construção que são de ruptura. Em linguagem transparente, configura um painel histórico que resulta em uma metaforização do Brasil, na qual o país emerge da montagem sincrônica de fatos, eventos, citações, jargões e emblemas, resíduos e fragmentos. Através de um procedimento pop, em que elementos temporalmente díspares são coordenados numa outra temporalidade aparentemente neutra, Caetano produz uma imagem mítica do Brasil (FAVARETTO, 1996).

<sup>66</sup> José Agrippino de Paula e Silva (São Paulo, São Paulo, 1937 - Embu, São Paulo, 2007). Romancista, cineasta e dramaturgo. Em 1955, ingressa na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP), junto com o cenógrafo Flávio Império (1935-1985), transferindo-se em seguida para a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro. Na nova faculdade envolve-se com o teatro e encena, em 1959, uma adaptação do romance *Crime e Castigo*, do escritor russo Fiodor Dostoiévski (1821-1881), na qual trabalha como ator, diretor e cenógrafo. Retorna a São Paulo, em 1965, onde publica seu primeiro romance, *Lugar Público*. No mesmo ano, por intermédio do artista plástico José Roberto Aguilar (1941), conhece a bailarina Maria Esther Stockler (s.d.-2006), sua companheira por toda a vida. Em 1967, publica sua obra mais importante, o romance *PanAmérica*. Escreve e dirige em parceria com Maria Esther diversos espetáculos teatrais, entre os quais se destaca *Rito do Amor Selvagem*, de 1969. No mesmo ano, dirige o filme *Hitler III Mundo*. Pressionados pela ditadura militar, Agrippino e Maria Esther fogem do Brasil, em 1971, e passam a década de 1970 viajando pelo mundo e produzindo pequenos documentários, com uma câmera super-8. Nessa época, o escritor dedica-se ao romance *Terracéu*, sobre o qual há pouquíssimas informações. De volta ao país, em 1980, Agrippino é diagnosticado como esquizofrênico e passa a viver isoladamente no município de Embu, na Grande São Paulo. Até sua morte, escreve compulsivamente, em 173 cadernos numerados, outro romance, também inédito, chamado *Os Favorecidos de Madame Estereofônica*. (MEIRELLES, 2011)

urgência de comprometimento social que tanto influenciou a produção artística dos anos 1960. Esta postura elaborada por ele diferia do simples engajamento em prol de um determinado projeto de revolução popular, levando em consideração a busca por situar o artista e sua produção em função de uma nova conjuntura determinada pelos avanços tecno-industriais. Essa mistura de posicionamento de vanguarda com consciência da necessidade do posicionamento histórico por parte do artista se expressou de maneira vigorosa no artigo de 1964, produzido após sua experiência com o CPC. Neste artigo Duarte coloca que

A divagação contemplativa cede posto ao ato de situar-se corretamente na história, como única condição capaz de oferecer condições ao manejo do quase acúmulo de informações da vida presente. É o que Gebser chama de universo aperspectivístico. E o situar-se só é possível quando se toma partido, ou seja, quando se faz um uso do mundo [...] Quem quiser achar o deus no específico divino vai encontrar o vazio e, como ele, a arte se nutre das impurezas da terra. A arte é o código onde a existência se legitima, onde o homem se libera do acaso da individualidade e vai encontrar a plenitude do social. É o objeto do uso mais definido. Na sua função comprometida ela atinge a forma – forma é necessidade. (COHN, 2009, p. 20–21).

Sendo a área do design fruto das implicações do processo industrial sobre a produção artística, a atuação e reflexão de Duarte nessa área lhe permitiram cunhar um tipo de postura segundo a qual seria possível se apropriar dos meios de massa, utilizá-los e degluti-los num processo antropofágico, no sentido tal como concebido por Oswald de Andrade, de apreensão de suas qualidades.

Além disso, defendia um tipo de postura segundo a qual o artista estaria mais apto a produzir na medida em que estivesse consciente de sua condição em uma conjuntura de reprodutibilidade técnica proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico das mídias de comunicação, as quais se encontravam em franca expansão no Brasil de então,

Nossa conclusão é que o desenho industrial, embrionário na fase renascentista, é a forma por excelência da arte de após a Revolução Industrial e que a modificação dos critérios, trazida pela mecanização e suas conseqüências sociais, abrange a totalidade da cultura. (COHN, 2009, p. 17).

O avanço dos meios de comunicação, principalmente da televisão, que ocorre no Brasil a partir dos anos 60, bem como o desenvolvimento internacional das tecnologias de informação – como, por exemplo, o jornalismo internacional – deram uma atualidade indiscutível às considerações apontadas por Duarte em 1964.

Dentre outras pontificações, *Notas Sobre o Desenho Industrial* propõe a valorização da cultura do Brasil, desde o popular até o erudito assim como a abertura do Brasil para receber informações culturais estrangeiras – como o comics, a fotonovela, a arte pop, etc -, desde que fossem reinventadas através da antropofagia e adquirissem características locais. (TEIXEIRA, 2012).

Essa era uma postura radicalmente nova e diferente em relação ao temor e ojeriza que os militantes da arte engajada tinham em relação “aos subprodutos do imperialismo” como a mídia, as novas tecnologias de comunicação e a guitarra elétrica. Ao mesmo tempo em que se demonstrava consciente da situação histórica na qual se inseria a produção artística na modernidade, essa posição se baseava na percepção estética segundo a qual a arte era negada enquanto objeto de contemplação,

a nascente sociedade brasileira propõe uma situação de emergência que não dá lugar ao ócio estético: se o artista se refugia na sua pequena ordem interior, quem criará as grandes formas culturais? (DUARTE, 2009:65).

Dessa maneira, Duarte expressava sua influência vanguardista ao mesmo tempo em que absorvia a necessidade de situar historicamente sua produção enquanto artista e intelectual. Sua síntese dessas influências se apresentava de um modo através do qual esta tomada de consciência histórica estivesse necessariamente relacionada com a consciência acerca do crescimento da influência dos meios de comunicação e da indústria cultura na produção artística,

Trata-se de analisar o uso como condição de experiência no desenho industrial, em contraposição à atitude contemplativa, que o lugar comum considerar como sendo o modo de relação entre homem e arte. Desde o início, partimos da crença no desenho industrial como modo de ser da criação artística na vida moderna. Por isso falaremos do uso como única relação possível com as formas válidas da vida contemporânea. (COHN, 2009, p. 19).

Apesar de concordar com a análise de Teixeira (2012) segundo a qual o ensaio de Duarte aqui analisado seria uma das primeiras manifestações da estética pós-moderna no Brasil – pelo fato de propor uma des-hierarquização das categorias estéticas (com bom gosto-mau gosto; belo-feio; erudito-popular) e desenvolver um tipo de linguagem que se apropria da fragmentação na lógica de seu discurso<sup>67</sup> – me

---

<sup>67</sup> “Se a Tropicália, como apontam muitos críticos, foi a introdutora da pós-modernidade no Brasil, foi *Notas Sobre o Desenho Industrial* que tornou isso possível [...]. Desde o princípio ele (Duarte) se

parece que a influência de Duarte sobre o tropicalismo, especificamente como ele se manifestou em âmbito musical, não tenha se dado diretamente através de seu artigo, como se este fosse um manifesto, ou profecia estética, tal como Teixeira (2012) define a influência desse texto<sup>68</sup>.

Certamente que as ideias e posturas colocadas no artigo foram importantes, mas essa influência me parece ter se dado muito mais ao nível pessoal e relacional do que via um artigo que de fato não se propunha ser uma manifesto,

Fica difícil dizer que o tropicalismo foi um movimento como o movimento da Semana de Arte Moderna. Há uma diferença: lá existia um programa, um manifesto, uma semana, no tropicalismo houve vários... sem sistematização. (COHN, 2009, p. 113–114).

Desse modo, seguindo a própria visão de Duarte sobre seu papel na formulação do tropicalismo, podemos com certeza considerar que sua influência se deu muito mais ao nível da conversa e da amizade, situações através das quais transmitia os valores e percepções que sua experiência havia lhe permitido elaborar, “egos a parte, o que eu poderia dizer é que o meu exercício filosófico e militante se deu muito ao nível de conversas com amigos e não em artigos publicados” (COHN, 2009, p. 102).

Nesses contatos, Duarte pode transmitir e expressar uma visão elaborada pela vivência prévia de debates e conflitos estéticos centrais para sua geração de pensadores e produtores culturais. Ou seja, Rogério Duarte se envolveu em importantes discussões estéticas no campo da arte no Brasil e filtrou essa experiência a partir de uma posição singular, a de artista baiano com formação vanguardista, o que lhe permitiu elaborar um tipo de compreensão significativa para o grupo de artistas, também baianos e com influência da vanguarda, que aportaram no Rio de Janeiro a partir de 1964.

O encontro de Rogério Duarte com Caetano Veloso se deu quando este último se mudou para o Rio de Janeiro para acompanhar sua irmã, Maria Bethânia,

---

preocupa em estudar algumas questões bastante relativas à pos-modernidade, como a questão do original e da reprodução. Em verdade este é um dos cerne da discussão em *Notas Sobre o Desenho Industrial*” (TEIXEIRA, 2012, p. 118–119).

<sup>68</sup> “Notas Sobre o Desenho Industrial assim, pode ser considerado o manifesto precoce da Tropicália, anunciando de antemão uma revolução que de fato viria a acontecer três anos depois quando todos aqueles postulados teóricos de Duarte, se tornariam uma realidade, numa espécie de ‘profecia estética’ sobre o futuro artístico, cultural e estético do Brasil” (TEIXEIRA, 2012, p. 117).

que havia sido convidada para substituir Nara Leão no espetáculo *Opinião*. A partir daí eles iniciaram uma amizade e um relacionamento intelectual que se demonstrou muito produtivo para ambos:

Quando cheguei ao Rio com Bethânia, em 64, Rogério apareceu no Teatro Opinião e, ao fim do espetáculo, saímos para conversar. Nada do que me tivessem dito sobre ele na Bahia poderia ter me dado a medida da impressão que ele me causou. Sua voz era mais potente, sua mente mais rápida e suas ideias mais desconcertantes do que eu teria sido capaz de imaginar. Havia entre ele e seus discursos um comprometimento a um tempo visceral e metafísico que multiplicava o poder persuasivo dos argumentos. E ele era surpreendentemente gentil e amigável. Foi carinhoso e irônico por estar tratando com baianos um tanto mais novos do que ele, e a gente sentia que era por estar comovido que ele idealizava uma nossa suposta pureza dizendo: 'Vocês não são neuróticos, vocês são diferentes daquela gente do meu tempo na Bahia'. Isso não o impedia, no entanto, de dinamitar nossa ingenuidade com tiradas politicamente blasfemas. Ele parecia a um tempo querer nos resguardar de um certo cinismo amargo que a vida já lhe tinha ensinado, e nos alertar contra a adesão inocente ao ideário dominante nos meios intelectuais. (VELOSO, 2008, p. 24).

Acredito que a análise que aqui estou apresentando traz uma novidade no sentido de buscar adentrar o conteúdo dessa influência de Duarte sobre o tropicalismo. Diversos autores (CALADO, 1997; COELHO, 2010; DUNN, 2001) já afirmaram sua centralidade enquanto um dos aglutinadores em torno do qual se formou a movimentação tropicalista e enquanto um dos mentores filosóficos dessa manifestação. Teixeira (2012) estava certo ao apontar o ensaio *Notas Sobre o Desenho Industrial* como pista para entender esta influência. Acontece que esse texto deve ser compreendido, a meu ver, mais como um artigo que manifesta um tipo de consciência nova que, através Duarte, viria a influenciar o pensamento daqueles com quem teve contato, do que como um manifesto que seria lido e aplicado como uma carta de intenções na qual o tropicalismo já estaria predeterminado.

Como já dito, quando o artigo de Duarte foi lançado, o termo tropicalismo ainda nem havia sido elaborado. É nesse sentido que, ainda que temporalmente deslocada, a distinção entre tropicália e tropicalismo é útil em termos analíticos. Pois ela nos permite vislumbrar o quanto o tropicalismo enquanto movimento musical foi fruto de um intenso debate acerca das bases da produção artística no Brasil. O artigo de Duarte foi um dos elementos a compor esse debate, juntamente com expressões no campo das artes plásticas originadas a partir da obra de Hélio



Oitica, inovações cinematográficas lideradas por Glauber Rocha e experimentações teatrais levadas a cabo por Zé Celso.

A maneira pela qual a influência de Rogério Duarte colaborou – no sentido de inserir Caetano Veloso no ambiente de intenso debate estético no qual viviam os produtores culturais daquele período no Rio de Janeiro – se evidencia quando Caetano relata o modo pelo qual as ideias de Duarte, juntamente com as de Agripino de Paula, colaboraram para construir o tipo de interpretação que ele elaborou para o filme *Terra em Transe*. Filme este considerado por Caetano como uma das obras que inspirou definitivamente na época em que estava elaborado aquilo que viria a ser sua contribuição ao tropicalismo<sup>69</sup>:

Contudo, eu não teria talvez reagido como reagi a esses estímulos se não fosse pela influência determinante que já vinha fazendo algum tempo exercendo sobre mim a inteligência e a sensibilidade de um intelectual singular que entrara em minha vida no último mês de 64 e que a essa altura, dois anos depois, já se tornara um verdadeiro amigo: o também baiano Rogério Duarte, que tinha se mudado para o Rio no ano em que eu chegara a Salvador. Tanto Rogério quanto Zé Agrippino me predispuseram a receber favoravelmente *Terra em transe*. Rogério era amigo íntimo de Glauber desde a Bahia e exercia sobre o cineasta forte influência pessoal [...] Contudo, mais do que qualquer referência direta ao filme a que eu iria assistir, a atmosfera estética e crítica que a convivência com esses dois me proporcionava foi determinante para que eu me preparasse de maneira especial para recebê-lo. Rogério e Zé Agrippino [...] ampliavam problemas que meu espírito já conhecia em estado embrionário, os quais se tornavam desafios que eu aceitava com voracidade. Foi Edgar Morin – cujos livros Rogério comentava e às vezes me lia em voz alta – quem, ao tratar as estrelas hollywoodianas e as personagens das revistas em quadrinhos em termos de uma nova mitologia, abriu o caminho em minha mente para o entendimento que eu futuramente viria a ter da arte pop, para a absorção mais intensa da poeticidade de Godard, para todo um redimensionamento do rock'n'roll e do cinema americano. (VELOSO, 2008, p. 56).

*Terra em Transe*, considerado uma das obras-primas de Glauber Rocha, representou um marco na arte brasileira, pois, ao mesmo tempo em que era um filme intensamente político, tinha na inovação formal uma das suas principais características. Na conjuntura da época isso significava um afastamento radical com relação à chamada arte engajada, que priorizava uma transmissão quase pedagógica dos conteúdos revolucionários com o intuito de instruir as massas, ao invés de produzir inovações formais que, como vimos, eram consideradas por eles

---

<sup>69</sup> “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7” (VELOSO, 2008, p. 64).

como desvios da burguesia que se desconectavam do compromisso com relação ao povo. Glauber não somente rompia radicalmente com essa visão conteudista da produção artística, como também com o compromisso em relação ao povo. Sua postura lhe rendeu fortes críticas por parte da esquerda que incluíram, inclusive, manifestações de repúdio durante suas exposições (VELOSO, 2008).

Exprimindo a sensação que ficou de frustração perante a vitória da direita com o golpe de 1964 e apresentando uma dura crítica ao populismo, seja de direita ou de esquerda, *Terra em Transe* inovou ao elaborar uma imagem metafórica e alegórica do Brasil e ao desconfiar das potencialidades revolucionárias do povo, questionando a política marxista através de uma aguda consciência da complexidade de um cenário que refletia a perda das ilusões a superação das ingenuidades políticas e existenciais (MACIEL, 1996). Acerca dessa derrota representada pelo golpe de 64, Ridenti (2014) comentou a maneira pela qual essa situação afetou o conceito de revolução que até então se propagava nos meios esquerdistas

Com a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais, perdeu-se a *proximidade imaginativa* da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o modernismo temporão não bebia na fonte da eterna juventude; e o *ensaio geral de socialização da cultura* frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares. (RIDENTI, 2014, p. 5).

No comentário de Caetano, citado anteriormente, pudemos perceber então como a convivência com Rogério Duarte foi importante, não só no sentido de introduzi-lo a algumas ideias referentes a esse desencantamento político com a esquerda tradicional – um dos elementos centrais na proposta tropicalista – como também, e principalmente, no modo pelo qual Caetano Veloso veio a encarar a influências estrangeiras e midiáticas sobre o processo de criação artística, apresentando a ele algumas das posições estéticas que inspiravam seu pensamento:

Na verdade, esse conjunto de temas surgiu entre mim e Rogério casualmente. A princípio, nossas conversas - que se estendiam até a madrugada no Solar e não raro continuavam na casa dele em Santa Teresa, onde muitas vezes eu ficava para dormir - consistiam em considerações a respeito do que acontecia à nossa volta (teatro, cinema, canção popular - além de comentários meio morais meio psicológicos sobre

o comportamento de conhecidos, ou a mera maledicência), quando não se resumiam a monólogos inspirados de Rogério que podiam ter como tema Proust, Mozart, Heidegger, Vila Lobos ou Lota Macedo Soares (todos esses, autores e personagens cuja intimidade eu não tinha sequer ambição de partilhar, bastando-me a felicidade de ouvir Rogério sobre eles, pois, embora eu Lessa Sartre e Fernando Pessoa e Lorca e Drummond, eu cria que o conhecimento daqueles outros era da responsabilidade de gênios como Rogério ou de grandes e sisudos eruditos. (VELOSO, 2008, p. 65).

A eclosão do tropicalismo em si envolveu muitos outros fatores, como os festivais de música popular, a peça *o Rei da Vela* e uma viagem de Gil ao nordeste. Todos eles nos demonstram que a formação deste movimento encontrou sua base numa rede de relacionamentos de músicos e artistas, sobre a qual as ideias de Rogério Duarte tiveram grande influência.

Falando também sobre seu relacionamento pessoal com Duarte, Gilberto Gil – que juntamente com Veloso é considerado um dos principais líderes do tropicalismo – colocou,

É parte complementar de minha vida, da minha formação, da minha capacidade de compreensão do mundo. Foi através dele. Ele tem – junto com Caetano e poucas outras pessoas – uma importância essencial na minha vida. Rogério Duarte tem uma influência literária, poética, uma influência científica ou disciplinar num sentido qualquer. A coisa do Oriente, sem dúvida alguma, a Índia, a ioga, tudo isso... Ele foi fundamental. Ele foi fundamental para que nós nos reuníssemos, para que nós tivéssemos o impulso, o ímpeto de associar a cultura contemporânea brasileira de então às grandes transformações planetárias. A importância no sentido de introduzir a arte, as artes plásticas contemporâneas e a poesia moderna para nós, o pensamento sobre a rebeldia, sobre atualidade, sobre juventude, sobre o papel das novas gerações na transformação dos atos, etc. E ele tem uma importância enorme [...] Ele é elemento complementar fundamental da minha formação. Onde? Na literatura, pensamento, filosofia, existencialismo, no ímpeto. É tudo junto. (GIL *apud* Matos, 2012)

Por esse depoimento vemos como essa atuação relacional de Duarte, potencializada pelo fato de estar sintonizado ao pensamento e movimentações internacionais, foi muito importante no sentido de arregimentar os artistas tropicalistas enquanto um movimento ao mesmo tempo conectado com as influências estrangeiras e intimamente ligado às preocupações em torno de uma ideia de Brasil perante o contexto moderno.

Como colocou Coelho (2010), os movimentos, que durante este período demarcaram o cenário cultural brasileiro de ponta a ponta, estiveram ligados diretamente a trajetórias individuais que a partir de um determinado momento vieram a confluir seus interesses para um compromisso estético coletivo. Essa situação

permitiu uma conjuntura de engajamento na qual as obras individuais, ao fazerem parte de algo maior do que a autoria de determinado autor, se tornassem “frutos de um compromisso de uma responsabilidade diante da opção do artista em fazer parte de uma comunidade criativa” (COELHO, 2010, p. 43).

Vemos então que acima de tudo, esse foi um relacionamento recíproco, pois assim como os baianos recém-chegados receberam de Duarte ideias e influências que lhes permitiram se relacionarem de uma maneira nova com o ambiente que os cercava, este último encontrou no relacionamento com eles uma forma de levar a frente e manter vivas suas percepções sobre o mundo da arte, além de encontrar um embasamento relacional para sustentar posições que já vinham sendo elaboradas, desde sua época de embates com os líderes do CPC.

E em suma, a gente lidava com um universo mais sofisticado. Eu tinha um desejo natural de estar atualizado, inclusive assinando livros e revistas importadas. Isso pode ter ajudado nesse sentido de eu ter feito a cabeça deles e eles terem feito a minha. Se não surgisse essa transfusão baiana de lá pra cá, eu, de certa maneira, estava condenado a perder completamente minha identidade. A chegada dos baianos veio a confirmar uma série de intuições que eu tinha. Na época tudo provocava um papo, uma conversa. Tudo, a cor de um objeto que víamos na rua, um encontro mágico, discos voadores, tudo isso [...] A gente pode ver o Caetano dessa época quase como um filósofo. Nosso modo de viver era uma grande discussão de todas as questões políticas, morais, estéticas e em todas as áreas, como por exemplo, na psicanálise. Falávamos também de McLuhan, Hendrix, Ezra Pound, tudo. (COHN, 2009, p. 104).

Por volta dessa época, em que começou a se relacionar com o grupo baiano, Rogério passou a lecionar no MAM, outro importante laboratório para suas ideias, onde também aprofundou uma amizade com Hélio Oiticica, cujos desdobramentos seriam, como veremos no capítulo três, muito importantes para sua trajetória.

Além disso, a partir de 1965, foi contratado para trabalhar como diretor de arte da Editora Vozes, uma empresa voltada majoritariamente para temática cristã e que era uma das maiores forças editoriais da época. Neste período, no qual atingiu uma relativa estabilidade financeira e sucesso profissional, elaborou dezenas de capas e projetos editoriais, muitos dos quais estiveram presentes na exposição tratada no primeiro capítulo dessa dissertação.

Um espaço que foi muito importante para articulação dessa rede de sociabilidade a partir da qual se deu a eclosão do tropicalismo foi o chamado Solar da Fossa, tal como era carinhosamente conhecida a Pensão Santa Terezinha.

Localizado na zona sul do Rio de Janeiro, entre os bairros Botafogo e Copacabana, o Solar funcionou como pensão de 1964 a 1971. Seus baixos aluguéis e pouca, ou quase nula, burocracia – tendo vista que bastava pagar um mês adiantado para conseguir um quarto – atraíram artistas em início de carreira, estudantes e intelectuais, configurando assim um ambiente de grande mistura e intercâmbio cultural propício para criação artística e circulação de ideias (VAZ, 2011). Segundo Caetano Veloso, que em seus primeiros anos no Rio de Janeiro morou no Solar,

Era uma velha casa de fazenda que tinha sido transformada num conjunto de apartamentos, com uma portaria de hotel barato e um mínimo de serviço de limpeza e arrumação de quartos. Enormes corredores, ao longo dos quais se alinhavam os apartamentos, circundavam um jardim interno. A proprietária (ou aquela que todos tomavam por tal) muitas vezes estava na entrada, por trás do balcão, com os cabelos oxigenados e fumando um charuto. Mas essa descrição - ou o apelido que o solar ganhou - não deve levar à crença de que se tratava de um antro deprimente. Ao contrário, tudo ali era limpo, alegre, arejado e parecia sólido. E a visão da proprietária de charuto entre os dedos mais sugeria a elegância excêntrica de uma personagem de filme alemão. O enorme número de apartamentos quarto-e-sala com banheiro razoável era ocupado principalmente por artistas: músicos, poetas, desenhistas e atrizes iniciantes. Uma gente que tinha descoberto um modo bonito de viver num ponto excelente do Rio de então (encostado à rocha onde se abriu o Túnel Novo na confluência de Copacabana com Botafogo e a Urca) por muito pouco dinheiro. [...] Podia-se atravessar a pé o Túnel Novo e, em cinco minutos, estava-se na rua Prado Júnior, onde se encontrava o restaurante Cervantes, o centro da vida boêmia barata dos anos 60. (VELOSO, 2008, p. 59).

A lista de artistas que passaram por lá é ampla e significativa, muitos dos quais estiveram diretamente envolvidos com o tropicalismo, nomes como Paulinho da Viola, Tim Maia, Sá, Guarabyra, Gal Costa, Betty Faria, Torquato Neto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Zé Keti, Paulo Leminski e, certamente, Rogério Duarte foram alguns dos personagens que vivenciaram o clima de liberdade que se podia se saborear no local. Segundo Vaz, “o elemento vital na aura do Solar era o desejo de liberdade pessoal ou coletiva. Havia algo de revolucionário no ar [...] Se havia um terremoto cultural acontecendo na Cidade Maravilhosa, o Solar era o epicentro” (VAZ, 2011, p. 45).

Freqüentador assíduo do Solar desde 1964, por conta de visitas a Caetano Veloso e outros amigos, Rogério Duarte se mudou para lá por volta de 1966. Ao falar acerca desta época de sua trajetória, Duarte conferiu a ela muita importância, principalmente pelo fato de estar associado à eclosão tropicalista,

O Solar da Fossa faz parte da minha vida de uma maneira que jamais poderia escrever sobre minha vida e omiti-lo [...] As mulheres lindas que conheci lá no Solar. Os diálogos maravilhosos com Caetano, Gil... todo mundo morava no Solar [...]. 1966 foi o período da euforia, da efervescência. Eu fui preso em 1968. Mas 1966 foi o período da euforia. Grande época das mulheres. Período áureo. Amizade com Vinicius de Moraes, eu ia jogar pôquer na casa dele, namorar mulheres lindas e aristocráticas Tudo isso é o que antecede a prisão. Um período de grande euforia criativa, onde os cartazes de cinema, muitos deles foram feitos... as capas dos discos da Tropicália foram nesses anos 65 e 68 que antecederam a prisão. Foi a eclosão da Tropicália que se deu justamente lá no Solar da Fossa mesmo. (DUARTE, 2003, p. 157).

Rogério Duarte definiu sua posição durante esta época de sua trajetória como sendo um “artista boêmio da esquerda festiva” (DUARTE, 2003). Entendermos o que significava naquele período se considerar parte da chamada esquerda festiva é importante para termos acesso, não somente aos desdobramentos ocorridos na trajetória de Duarte, como também às transformações no comportamento político que, nessa nova geração a qual Duarte se vinculou, vieram de maneira decisiva a pautar a própria postura que pouco tempo depois veio a ser assumida de maneira mais radical através do tropicalismo.

De acordo com Buarque de Hollanda (1979), a ambiguidade, expressa diretamente no fato de surgir uma esquerda chamada de festiva justamente no momento em que a direita saiu vitoriosa através de um golpe militar, pode ser considerada como aquilo que traduzia a própria novidade dessa nova geração que marcou esse período. Para esta tendência política, que era também comportamental, a festa foi tomada como “a marca de uma crítica ao tom grave e nobre da prática e do discurso político que caracterizava e definia a atuação cultural da geração anterior” (HOLLANDA, 1979, p. 38). Nesta postura a festa era identificada com a subversão, algo que não foi diretamente percebido pela esquerda tradicional quando esta veio a condenar de modo pejorativo e moralista a prática da nova esquerda que então veio a se formar,

Trata-se de uma esquerda que passará a criticar o discurso reformista e nacionalista do PC, absorvendo informações do processo de guerrilha revolucionária latino americana e dos movimentos jovens que marcam as inquietações políticas em diversos países do ocidente e do leste na segunda metade dos anos 60. (HOLLANDA, 1979, p. 38).

A postura tropicalista e seu vínculo direto com o Solar da Fossa foi uma manifestação radical desse novo pensamento crítico aliado à transgressão comportamental. A eclosão de que fala Duarte em seu depoimento sobre o Solar, se

deu no ano de 1967 – responsável por levar a público esse tipo de postura transgressora – ocorreu com a bombástica participação de Caetano e Gil no Festival de Música da Record deste mesmo ano. Através de suas inovadoras composições, *Alegria, Alegria* e *Domingo no Parque* – nas quais se apresentavam juntamente com uma banda de rock – eles operaram uma ruptura dentro daquilo que até então se concebia como canção, inserindo de vez na música popular brasileira o intenso debate estético radical que desde o início da década vinha se manifestando em áreas como as artes plásticas, o design e o teatro. Adotando em sua forma poética e performática uma sensibilidade urbana, industrial e múltipla, essas canções deram um primeiro esboço de um discurso fragmentário que se caracterizaria por não se deixar aprisionar por um único referencial (FAVARETTO, 1996). Acerca dessa confluência, Duarte considera que “nós não cabíamos nessa gaveta (da esquerda engajada) e fomos rejeitados por isso. O tropicalismo, e sua força, significa isso. Ele não é um movimento, mas um momento de um movimento que já começa muito antes.” (COHN, 2009, p. 113).

Esse movimento que já havia começado é aquilo que Coelho (2010) veio a conceituar como tropicália, sendo que o momento em que essa movimentação se manifestou musicalmente é aquela na qual essas discussões, que já estavam abalando outros campos da arte no Brasil, vieram a tomar uma repercussão muito maior pelo fato de estarem sendo veiculadas através da forma de arte mais popular no período, a música.

Essa popularidade intensa ocorreu pelo fato que a ainda jovem televisão brasileira havia encontrado nos cantores de música popular o atrativo mais bem sucedido para angariar público ao seu empreendimento. Durante os anos 1960 os festivais de música – e outros programas musicais como *Jovem Guarda* e o *Fino da Bossa* – tinham um apelo popular comparável àquele que as telenovelas viriam a ter nas décadas subsequentes

A música é considerada sempre como uma arte tardia, por que ela consolida as revoluções, por que é através dela que a forma age, de uma forma muito profunda. Sempre houve uma hierarquização de artes maiores e menores, onde se falava de música popular e música artística como dois elementos quase que opostos e a grande força do tropicalismo foi assumir essa contradição que já se encontrava em toda arte nacional. Em Villa-Lobos vemos isso claramente, sua música não é composta nos moldes clássicos europeus de um tema versus contratema. Não! Ele mescla centenas de temas numa espécie de carnaval louco alucinado e barroco que é uma das principais características no tropicalismo, essa contribuição

milionária de todos os erros, o abandono de um critério acadêmico e conservador de bom e mau gosto. O mau gosto. O mau gosto entra na estética e abole com o frio e branco bom-gostismo predominante, e isso gera uma revolução. (DUARTE, 2003, p. 147).

Entre os artistas envolvidos nesta movimentação que envolveu a eclosão tropicalista estiveram presentes, além de Caetano e Gil, Torquato Neto, Capinam, Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat, Os Mutantes, Júlio Médaglia, Nara Leão, Rogério Duarte, dentre outros. A chamada “fase heróica” do tropicalismo, que se iniciou com esses festivais de 1967, seguiu então em um crescente que envolveu lançamento de discos, artigos em jornais, apresentações em programas de televisão, participação em debates e culminou, no final de 1968, nas filmagens do programa de TV *Divino Maravilhoso* e na performática série shows na *boate Sucata* (CALADO, 1997).

O ano de 1968, tal como nos aprofundaremos no capítulo três, além de ser o mais intenso para as ações tropicalistas, representou também a sua desarticulação nos termos nos quais vinha até então sendo realizado. Esse desmantelamento se deu por conta da ação da ditadura que, além de ter prendido e torturado Rogério Duarte em abril deste ano, após a promulgação do AI-5, prendeu e exilou os principais porta-vozes do movimento, Caetano e Gil.

Ao longo desses eventos, as ações dos tropicalistas tiveram uma grande repercussão na sociedade brasileira e geraram repúdio e espanto, tanto por parte de grupos conservadores como por parte da esquerda tradicional. Segundo Duarte (*apud* COHN, 2009), uma das principais características do tropicalismo foi o fato de ele ter sido um movimento simultaneamente de vanguarda e popular, tendo atingido um alto grau de popularidade, algo que ocorreu justamente pela forma pela qual este movimento como concebeu e operou seu relacionamento com indústria cultural.

O compromisso estético que conferia a estes artistas um caráter de grupo foi de um modo geral associado a uma reapropriação do conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, através do qual se buscou construir uma ideia de cultura brasileira baseada num processo e não em uma essência (DUNN, 2001). O tropicalismo, um herdeiro direto do modernismo de 22, pode ser considerado como fruto de uma busca por se discutir a brasilidade frente aos desafios impostos pela modernidade, bem como e a especificidade do discurso artístico brasileiro nesse contexto.



Tal como concebido pelos tropicalistas, a postura antropofágica, já anunciada por Duarte em no seu artigo de 1964, expressava um procedimento de criação. Neste processo as influências estéticas estrangeiras, tanto em termos da discussão acerca da arte de vanguarda como nos termos da própria mídia, poderiam ser absorvidas, deglutidas e transformadas a partir de aspectos da cultura popular brasileira, conferindo a estas influências uma feição particular e radicalmente nova.

Apesar de haver um princípio norteador geral, a antropofagia, o movimento tropicalista, sendo formado por diversas pessoas, recebia uma leitura muitas vezes diferenciada por parte de cada um de seus membros. Essa situação tem como consequência o fato de que dependendo das lentes através das quais busquemos compreender este fenômeno, ou seja, dependendo do artista que consideremos enquanto interlocutor para interpretar o tropicalismo teremos dele uma visão diferenciada. Como não poderia deixar de ser, em seu desenvolvimento o tropicalismo veio inclusive a enfrentar conflitos e divisões que se apresentaram como decorrência das diferentes posições acerca de como haveria de dar continuidade às suas ações em relação ao posicionamento perante a mídia.

No entanto, nesse primeiro momento, o tropicalismo – caracterizado primordialmente por seu processo de criação – encontrava certa unidade de ação e tinha como um de seus objetivos se apropriar antropofagicamente da própria indústria cultural. Isso se expressou no modo como foram produzidos os principais álbuns daquele período, onde todo processo de produção, gravação e divulgação era concebido segundo os preceitos tropicalistas,

pensava numa coisa que a gente ia tomar as rédeas da condução da realidade, ou seja, nós não seríamos mais a matéria-prima para indústria cultural, mas sim criaríamos uma nova indústria cultural na qual a gente ocuparia todos os postos e não apenas o do cantor popular que se submete a todo um processo de marketing, ou seja, propúnhamos criar toda uma nova linha inclusive na área de marketing. A prova disso são as capas de disco que eu me propus a fazer na época e tudo mais, que falavam uma linguagem realmente contestadora. Então a proposta filosófica começou a perpassar ou a impregnar todos os aspectos da produção cultural, inclusive a embalagem, no caso a capa, as discussões, as roupas. (DUARTE, 2003, p. 153).

Esses projetos gráficos elaborados por Duarte não somente integravam o processo de produção dos discos numa tentativa de marketing tropicalista como também a própria postura estética que fundamentava sua criação estava alinhada com aquela que inspirava a composição das músicas presentes nos discos. Alguns

afirmam serem as capas de Duarte uma tradução visual das ideias tropicalistas presentes nas canções de Caetano Veloso e Gilberto Gil, outros, como o próprio Duarte, colocam que na verdade as canções é que seriam uma tradução musical dos princípios estéticos que fundamentavam sua obra visual.

Considero que essa discussão acerca da anterioridade seja infrutífera para a compreensão dos fenômenos. Tal como temos tentado demonstrar ao longo deste tópico, é mais produtivo notar o quanto estes artistas estavam inseridos em uma rede de sociabilidade comum sobre a qual circulavam determinadas ideias com relação à conjuntura da produção artística brasileira. Essas percepções tiveram como consequência a aproximação de alguns deles em torno de princípios estéticos comuns, os quais foram então considerados como férteis e interessantes para ação cultural perante a conjuntura histórica tal como ela se apresentava para eles naquela circunstância específica.

De qualquer maneira, tanto nas capas como nas canções percebemos como a deshierarquização de preconceitos e dualidades estéticas até então preponderantes na produção e conceituação da arte na época, como cultura popular-cultura erudita, belo-feio, original-reprodução, local-global acabam sendo dialeticamente sintetizados e desconstruídos por meio de procedimentos de criação, como o pastiche, o kitsch e a colagem,

Este era o pensamento dos tropicalistas, nós não estamos aqui, como sambista de morro, que serão confinados a um lugar no quintal onde eles farão seus pagodes e tomarão sua cachaça. Não! Nós queremos invadir a sala de visitas e acabar. Nós vamos antropofagicamente pinçar elementos stravinskianos, shoemberguianos, de toda vanguarda da música pop, de tudo mais e vamos inventar essa coisa do som universal. Abolir os preconceitos xenófobos. (DUARTE, 2003, p. 147).

FIGURA 15 – CAPA TROPICALISTA PARA CAETANO



Fonte: DUARTE, Rogério. Disponível em: <<https://goo.gl/QHZyL2>>. Acesso em 16/04/2016.

Falando acerca da capa do disco tropicalista de Caetano Veloso, auto intitulado, e composto em 1968 – tendo sua capa sido criada por Duarte na época em que morava no Solar da Fossa – vemos que a postura antropofágica se manifestou na ilustração que ocupa quase todo o espaço da capa (RODRIGUES, 2005). Para realizá-la, Duarte se apropriou, através de uma colagem, de uma ilustração anônima composta por uma moça seminua com longos cabelos segurando um dragão sendo que, entre eles, havia um ovo sobre o qual o designer estampou uma foto de Caetano Veloso. Dessa maneira, percebe-se que a ilustração domina a capa, enquanto o nome do cantor, desenhado à mão conforme o estilo psicodélico muito em voga na época, tangencia a borda superior da capa.

Nesta obra, o princípio atuante principal no design de Rogério Duarte foi uma prática antropofágica na qual ele se apropriou de diversas referências, partido do choque de linguagens que isso promovia. Dessa maneira, suas capas desse período são como o próprio tropicalismo, um conjunto múltiplo de referências em que o “mundo pop, desenvolvido, psicodélico, atômico, eletrônico era triturado e lançado sobre o país tropical, subdesenvolvido e marginal” (RODRIGUES, 2005, p. 201).

Na capa de Caetano em questão, Duarte operou segundo uma apropriação do vernacular que, ao ser fundido com a arte pop e o psicodelismo, acabou por gerar um pastiche visual. Este procedimento estético se caracteriza por ser apropriação de algo sem fazer referência ao seu contexto original, característica esta que se encontra em oposição à paródia e à ironia, que capturam esses elementos, mas fazendo referência ao seu contexto de origem (RODRIGUES, 2005). De acordo à Favaretto (1996), essa prática de submeter arcaísmos culturais à luz branca do ultramoderno, apresentando como resultado uma alegoria do Brasil, seria o procedimento básico do Tropicalismo, Favaretto coloca ainda que “como no sonho, as imagens tropicalistas significam algo diferente do que é manifestado. Os fatos culturais, formações históricas e estilos artísticos são metamorfoseados como particularizações de uma totalidade” (FAVARETTO, 1996, p. 100).

É nesse sentido autores como Rodrigues (2005) e Teixeira (2012), associam a produção gráfica de Rogério Duarte com o surgimento da pós-modernidade no pensamento e design brasileiro. Ancorados em definições como a de Harvey (2000, p. 19), que coloca que “o pós-moderno privilegia a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural”, o tropicalismo e o design de Duarte são considerados os primeiros exemplos dessa nova postura estética no Brasil. O próprio Rogério Duarte, acerca deste assunto, coloca que

minha visão era bem pós-moderna, no sentido de que eu não estava contestando o passado, mas queria incorporar tudo... Quando começamos a estudar profundamente uma coisa e refletir sobre ela, só assim podemos estabelecer uma ruptura. Qualquer ruptura baseada no desconhecimento é uma pseudo-ruptura. Veja os músicos do serialismo, da dodecafonía, como Schoenberg, que era professor de harmonia tradicional. (DUARTE *apud* RODRIGUES, entrevista 2006).

Essa postura de apropriação e ruptura apareceu também capa de Rogério Duarte para Gilberto Gil, de 1968. Projetada por Duarte em parceria com o artista

plástico Antônio Dias e o fotógrafo David Drew Zingg, Rodrigues (2006) coloca que esta capa pode ser considerada como um deboche antropofágico e surrealista ao Estado, à cultura e à nação sendo, assim como a de Caetano, uma capa alegórica, pop, irreverente e antropofágica.

Recorrendo mais uma vez à uma referência à arte pop, tendo em vista a nítida influência da capa dos LP dos Beatles *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* de 1967, esta capa apresenta Gilberto Gil replicado em três diferentes poses.

A parte superior da capa é coberta por faixas verdes e amarelas convergentes; logo abaixo aparecem faixas horizontais e sinuosas, como se fossem contornos de nuvens ou de um cogumelo atômico, em vermelho e branco. No centro da capa, sobre um fundo preto, é colocada a foto maior do artista, vestido com um fardão semelhante ao usado na Academia Brasileira de Letras; à esquerda, uma foto menor em que ele aparece como um militar empunhando sua espada; à sua direita outra foto representando um piloto, debochado, dirigindo apenas com um volante. (RODRIGUES, 2006, p. 203)



FIGURA 16 – CAPA TROPICALISTA PARA GILBERTO GIL



Fonte: DUARTE, Rogério. Disponível em: <<https://goo.gl/QHZyL2>>. Acesso em 16/04/2016.

## 2.5. RETOMANDO OS FIOS DE ALGUMAS CORDAS A COMPOR O NÓ

Nesse capítulo pudemos acompanhar como diferentes escolhas realizadas por Duarte foram influenciadas por cada momento no qual ele veio a se inserir, além de terem sido inspiradas por vivências anteriores das redes de sociabilidade pelas quais transitou. Como por exemplo, quando ainda no CPC, ele teve de mesclar sua influência artística de vanguarda perante a exigência de comprometimento social por parte do artista ou quando, um pouco depois, foi capaz de dar vazão a diversas compreensões que havia elaborado sobre o cenário artístico brasileiro a partir do relacionamento que desenvolveu com Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Vimos também como uma das características principais do tropicalismo pode ser alocada na ruptura que ele, enquanto movimento, operou com relação ao ideário revolucionário de esquerda. Ao invés de propor uma revolução social coletiva ou uma instrumentação da arte que apontasse para um novo amanhã social, o movimento tropicalista não colocava uma solução definida para resolução dos impasses para os quais apontava. Ele apresentava uma forte crítica das soluções prontas e fáceis na forma de uma alegoria, o que abriu um espaço novo de valorização das condutas e comportamentos de transformação individual. Como veremos no próximo capítulo, esta abertura foi muito importante e esteve diretamente conectada à propagação das ideias e comportamentos mais diretamente ligados à contracultura no Brasil, a partir do final da década de 1960 e início da de 1970.

Desse modo, vemos que apesar de fundamentado em uma crítica acerca do modo como a esquerda tradicional concebia não somente a revolução como também o próprio Brasil, pudemos também ter um vislumbre acerca de como o tropicalismo enquanto movimento herdou do início dos anos 60 uma concepção de ação coletiva, bem como a ideia da arte enquanto um meio de transformação da sociedade. Esta revolução, tal como agenciada pelo tropicalismo não mais era entendida enquanto estrutura ampla ser transformada, mas o tomava de assalto através do comportamento e da consciência individual. Apesar disso, ela ainda se mantinha atrelada a um propósito político mais amplo, anseio que nos anos mais radicais do desbunde contracultural brasileiro será totalmente renegado.

Essa postura encontrou sua gênese na própria esquerda festiva da qual o tropicalismo foi, em partes, um fruto e se manifestava na própria postura política

tropicalista de tentar tomar as rédeas da realidade ao se apropriar da indústria cultural.

De acordo com Duarte, muitos desses ideais políticos do tropicalismo teriam sido posteriormente absorvidos e escamoteados por um aspecto mais pasteurizado deste movimento que teria atingindo maior sucesso midiático. Apesar disso, a própria presença desses ideais no momento da formulação do movimento, demonstra o quanto ele foi herdeiro da concepção segundo a qual a arte poderia ser um instrumento de transformação do social, ideia esta tão cara no início dos anos 1960.

Se a partir do golpe de 64 o sentido de revolução social popular havia perdido de modo significativo sua força, ou proximidade imaginativa, a ideia de transformação social, que começava agora a adentrar a vida individual, os costumes e moral, ganhou um novo ânimo e significado através do tropicalismo.

Até agora vislumbramos a trajetória de Duarte num crescente sobre o qual pode-se afirmar que tenha sido bem sucedido. No qual ele veio a se afirmar como um profissional reconhecido na área do design e como um artista de vanguarda ligado às transformações culturais mais importantes de sua geração; acerca disso, Duarte chega a afirmar, “Falar do Brasil daquele período é um pouco falar de mim e da minha turma”<sup>70</sup>. Essa situação será totalmente desestabilizada pelo evento que será o eixo de nosso próximo capítulo, a prisão e tortura sofrida por ele, juntamente com seu irmão Ronaldo, em abril de 1968.

---

<sup>70</sup> Fala presente no filme *O tropikaoslista*.



### 3. A GRANDE PORTA DO MEDO E AS PORTAS DA PERCEPÇÃO

#### 3.1. 68: O ANO DA PAIXÃO

*“Abril é o mais cruel dos meses, germina  
 Lilases da terra morta, mistura  
 Memória e desejo, aviva  
 Agônicas raízes com a chuva da primavera. (...)  
 Que raízes são essas que se arraigam, que ramos se  
 esgalham  
 Nessa imundície pedregosa? Filho do homem,  
 Não podes dizer, ou sequer estimas, porque apenas conheces  
 Um feixe ter de imagens fraturadas, batidas pelo sol,  
 E as árvores mortas já não mais te abrigam, nem te consola o  
 canto dos grilos,  
 E nenhum rumor de água a latejar na pedra seca. Apenas  
 Uma sombra medra sob esta rocha escarlata.  
 (Chega-te à sombra desta rocha escarlata),  
 E vou mostrar-te algo distinto  
 De tua sombra a caminhar atrás de ti quando amanhece  
 Ou de tua sombra vespertina ao teu encontro se elevando;  
 Vou revelar-te o que é o medo num punhado de pó.”*  
 T. S. Eliot

Quatro de abril foi o dia da missa de sétimo dia de Edson Luis. Mais um dos eventos associados ao assassinato desse jovem por parte do Regime, ato que veio a se tornar um emblema e marco para aqueles que se levantaram naquele final dos anos 60 contra a ditadura militar. A missa foi realizada na Igreja da Candelária – no centro do Rio de Janeiro – a qual veio então a se tornar um espaço em que a memória nacional e a de Rogério Duarte vieram a se cruzar de maneira indissociável. Nos termos de Halbwachs<sup>71</sup> a Candelária veio a se tornar uma imagem espacial, que passou a servir de ponto de apoio tanto para a memória da luta contra a ditadura no Brasil como para a da trajetória pessoal de Rogério Duarte.

O ano de 1968 iniciou-se de maneira intensa, dando indícios do acirramento dos embates entre o Regime Militar e seus opositores<sup>72</sup>. Uma dessas situações foi a morte do jovem estudante Edson Luis, que foi baleado pelos militares quando eles

---

<sup>71</sup> “os hábitos locais resistem a forças que tendem transformá-los, e essa resistência permite melhor perceber a que ponto, em tais grupos, a memória coletiva tem seu ponto de apoio sobre as imagens espaciais”. (HALBWACHS, 1990, p. 299–300).

<sup>72</sup> Segundo o que aponta Zuenir Ventura (1999), quase que paralelamente às movimentações geradas pela morte de Edson Luis, ocorriam outras manifestações estudantis em diversos estados do País, como Bahia, Minas Gerais e São Paulo.

se engajavam em reprimir uma manifestação de estudantes no restaurante universitário conhecido como Calabouço.

A passeata, que teria como ponto de partida o citado restaurante – um importante espaço de movimentação e agitação política para o movimento estudantil da época<sup>73</sup> –, foi duramente reprimida ainda em seu ponto inicial, através de tiros e ações violentas que resultaram em muitos feridos bem como na morte do jovem de 17 anos citado acima, migrante nortista, pobre e secundarista que, segundo consta, não tinha militância política e participava da manifestação para defender o restaurante onde comia e fazia pequenos trabalhos (GASPARI, 2002).

Como forma de protesto e resistência, os estudantes, que tinham tentado salvar Edson, levando-o para a Santa Casa de Misericórdia, localizada a três quadras de distância do local de manifestação, seguiram em marcha mesmo após terem confirmado o óbito do jovem. Enquanto carregavam o corpo ensanguentado de seu companheiro morto, marcharam rumo à Assembléia Legislativa. A partir desse momento foram organizadas diversas comissões de estudantes que saíram pelas ruas, cinemas, teatros e bares divulgando esse, que veio então a ser considerado o primeiro, assassinato político realizado pela ditadura (DINIZ, 1988)<sup>74</sup>. Segundo Gabeira:

A morte de Edson Luis no Calabouço foi um novo alento para um movimento de massas que já estava em ascensão. O encontro entre a PM e os secundaristas, que protestavam contra os preços e a comida do Calabouço, parecia que ia ser apenas mais um encontro: bombas pra cá, gritos e vais pra lá e todos continuariam o dia dentro da maior normalidade. O tiro que matou Edson disparou também um processo que a própria direção do movimento não conseguiria controlar. Primeiro foi o choque, o grito de ódio. Em seguida foi o corre-corre, o vái-vém, o zun-zum, sem que se soubesse exatamente o que fazer. A ideia de levar o corpo para a Assembléia Legislativa, na Cinelândia, foi muito importante. Com o corpo nas mãos, ninguém poderia negar aquela morte, enquanto a notícia ia correndo pela cidade, mobilizando as pessoas. De todo lado começava a chegar gente. (GABEIRA, 1981, p. 58).

---

<sup>73</sup> O Calabouço atendia a uns sete mil jovens vindos de todos os estados do Brasil. Segundo depoimento de um comensal “o calabouço passou a representar muito mais do que um simples espaço onde fazíamos as nossas refeições. Aquele lugar era o ponto de partida para uma conquista do direito à liberdade, à igualdade, à justiça social e o fim de qualquer discriminação das quais éramos vítimas”. (DINIZ, 1988, p. 16).

<sup>74</sup> Elinor Brito afirma que ‘era o primeiro assassinato político claro. A classe média ficou chocada. Não é à toa que em todas as grandes cidades do Brasil iriam se encadear dezenas de manifestações’ (REIS FILHO; MORAES, 1998, p. 163). Pela primeira vez desde 1964 surgia um cadáver na luta entre o regime e os estudantes (GASPARI, 2002).

A partir de então, todos os eventos associados à morte do jovem estudante, como o velório realizado na Assembléia Legislativa e o enterro, tornaram-se momentos de manifestação popular contra a ditadura militar. Nos rituais ligados à sua morte foram agenciados importantes símbolos nacionais, tais como a bandeira (que lhe serviu de mortalha) e o hino (entoado em uníssono pela população, juntamente com outras canções de protesto, como *Pra Não Dizer que Não Falei das Flores*, em seu enterro). Um aspecto marcante dessas mobilizações foi o fato de elas terem contado com a comoção e a participação popular. Segundo Vieira (2009) o enterro de Edson Luis tornou-se a maior mobilização popular após o golpe de 1964, tendo contado com mais de 50 mil pessoas<sup>75</sup>.

Toda essa situação gerou uma grande expectativa para com a celebração da Missa de Sétimo Dia, marcada para o dia quatro de abril. Inicialmente programada para ser realizada à céu aberto, a missa acabou sendo transferida para a Igreja da Candelária por conta de proibições por parte do governo que impediram o plano inicial (VENTURA, 1999). Apesar disso, a Candelária ainda se apresentava enquanto um espaço interessante para a ocasião, tendo em vista o fato de ser a maior Igreja do centro da cidade, um espaço propício para o grande acúmulo de pessoas que se esperava para a passeata, marcada para depois da missa.

Na véspera do dia da Missa de Sétimo Dia, Rogério Duarte, que na época tinha 29 anos e morava no Solar da Fossa, encontrava-se no quarto de seu irmão Ronaldo – engenheiro e cineasta – discutindo sobre a possibilidade de participar ou não da manifestação que ocorreria no dia seguinte. Conta Duarte (*apud* COHN, 2009) que um amigo do Espírito Santo, também chamado Rogério, lhe dava as razões pelas quais ele não participaria: “Não acredito nessas manifestações, os verdadeiros problemas são os do indivíduo”. Frase essa que ressoara então de modo diametralmente oposto à de seu primo Paulinho no início de 1964, quando este o inspirou a se engajar nas movimentações estudantis e no CPC, ao alertar

---

<sup>75</sup> “Das janelas, pessoas atiravam papel picado, aplaudiam. Dos prédios, nas ruas do caminho, cada vez saía mais gente para engrossar o cortejo, que seguia, devagar. Ao longo da praia do Flamengo, pelas pistas laterais, os ônibus paravam e os passageiros saltavam para virem participar do protesto. A cidade inteira se comovia e reclamava pela vida de um menino.” (MACHADO, 1988, p. 70).

para o recém-chegado Rogério Duarte que “você está com o negócio da metafísica, mas tem as causas sociais [...] você tem que entrar na UNE, tem que participar da política estudantil” (COHN, 2009).

Em um relato publicado em 2003, Duarte afirmou que, apesar de concordar com seu xará capixaba, “no fundo algo me dizia que eu tinha que ir, independente de qual fosse a minha concepção particular de vida. Nós decidimos que iríamos qualquer que fosse o desfecho” (DUARTE, 2003). Nessa situação, Rogério expressu a dúvida que pairou sobre ele perante essa escolha que, por conta de suas consequências, veio a alterar definitivamente o rumo de sua vida. Comentando sobre a escolha anos depois Duarte afirma, “não existe acaso puro, as coisas têm um sentido. Por que tudo poderia ser evitado, eu poderia simplesmente não ter ido ali naquele dia. Algo em mim me levou para as câmaras de tortura” (COHN, 2009, p. 34).

Tendo então decidido participar, no dia quatro de abril, Duarte foi à Candelária juntamente com sua namorada Ruth e seu irmão Ronaldo, também acompanhado de sua namorada, Silvia Escorel, filha do embaixador Lauro Escorel. Ao caminharem rumo à Igreja, após terem escondido seu carro nas proximidades, já puderam sentir o clima pesado que pairava no local. Muitos daqueles que intentavam participar da missa já retornavam, afirmando ser impossível chegar à Igreja pelo fato de esta ter sido cercada pelos policiais, segundo Ventura,

A praça estava tomada. Na frente, três fileiras de cavalarianos da Polícia Militar, montando animais indóceis e com as espadas desembainhadas, não deixavam dúvida quanto à disposição guerreira dessa tropa de choque. Mais atrás, guardando a fronteira do território que ia até o vizinho Ministério da Marinha, o temível Corpo de Fuzileiros Navais. Os agentes do DOPS completavam o cerco. (VENTURA, 1999, p. 117).

## I

*A base científica, inconsciente ou não, da tortura é a teoria do reflexo condicionado. O magneto tenta implantar no corpo a ordem mecânica das campainhas de Pavlov.*

*A única alternativa do torturado é confiar cada vez mais cegamente nas associações entre desobediência e o castigo. Seguindo esse caminho ele acaba por identificar-se com o torturador através de uma servidão mágica e absoluta. Na impotência que gera a situação de amarrado e vendado ele procura uma promíscua união com a fonte exterior de suas sensações. Gradativamente ele tende a adotar como medida de todos os valores as disposições daquele ser desconhecido e terrível que pode decidir tudo sobre o seu bem e o seu mal [...].*

*Os torturadores sabem a quem torturam. Eles conhecem a princípio na própria alma as angústias e os terrores de suas relações arcaicas com uma autoridade prepotente e irracional.*

*Um homem livre pode sentir dores físicas, mas não pode ser torturado. Mas quem poderá se sentir verdadeiramente livre numa sociedade de escravos e senhores! Reversos de uma mesma moeda miserável.*

*Por isso quero confessar de público que as torturas tiveram seu efeito sobre mim. Eu recordo de como sofri as tentações de adotar como meu o que cuidei ser o critério dos torturadores. Cheguei a pensar algumas vezes: Eles talvez tenham razão, que tinha eu de ir à missa da Candelária, se era proibido? Como fui tentado a amá-los pelo simples fato de interromperem algumas vezes os choques, as vozes ásperas. A cada copo d'água eu dava o valor de uma redenção, em cada palavra menos cortante eu cheguei a ouvir a carícia verdadeira.*

*Os torturadores chegam mesmo a acreditar, imagino, de tal modo eles são também os torturados, que prestam um alto serviço às suas vítimas. Mas eles dependem da conivência. A conivência é o que lhes justifica. Fariam tudo para obtê-la, passariam do método do choque às lamúrias sentimentais com a facilidade natural de quem ri e chora. O importante é não abolir a ordem metafísica do amor pela beleza das imagens coisificadas de um passado inexistente.*

*Pode ser que exista um princípio e um fim para as histórias, mas o que de fato interessa é o rio de sangue que corre no meio. No meio, no meio da rua 6 horas da tarde, a polícia e o exército como um algema em torno da Igreja da Candelária [...] Eu e Rute assustados nos abraçando ao lado das bombas de fumaça na Avenida Presidente Vargas, e em todos os lados, impedindo a entrada na Igreja, A Grande Porta do Medo. Do medo da morte, sobretudo naquela hora do medo ter nascido para despertar a grande fúria dos exércitos.*

Apesar do cerco, a missa foi celebrada com a presença de 600 pessoas dentro da Igreja, contando com a participação de estudantes e intelectuais como Hélio Pelegrino, Mário Pedrosa e Otto Maria Carpeaux. Seu início se deu pela significativa leitura, realizada por um estudante, do seguinte trecho da Epístola aos Romanos: “E não vos conformeis com este mundo, mas transformai-vos, renovando vossa mente, a fim de poderdes discernir qual é a vontade de Deus o que é bom, agradável e perfeito” (VENTURA, 1999).

Após o término da missa, os celebrantes se depararam com um cerco policial formado por mais de dois mil homens. Essa presença da repressão já era sentida por aqueles que estavam dentro da Igreja, por conta dos sons dos cascos dos cavalos perturbados e agitados graças ao gás lacrimogêneo, e pelo som das bombas que estouravam do lado de fora, para dispersar aqueles que pretendiam participar da passeada programada para depois do rito.

Em um ato que chegou a emocionar o ateu Otto Maria Carpeaux<sup>76</sup>, os padres fizeram um cordão de proteção em torno dos presentes quando estes foram sair da Igreja após término da missa. Seu intuito era protegê-los da dura repressão que se abatia sobre aqueles que ficaram do lado de fora (VENTURA, 1999),

Um esquadrão de cavalaria da PM bloqueou os portões da igreja. Confundindo a multidão que saía com uma passeata que começava, espremeu-a num pequeno átrio, mal dando espaço para que ela passasse enfileirada, protegida por uma corrente de padres paramentados, de mãos dadas. Mesmo dispersando-se em paz, a multidão foi perseguida. Grupos de estudantes foram espancados e alguns, presos. Aqueles que se haviam ofendido com o assassinato e se fizeram respeitar no enterro foram humilhados na saída da missa. (GASPARI, 2002, p. 75).

Sem terem conseguido se aproximar da Igreja, e apesar de se depararem com o cerco, os irmãos Duarte e suas companheiras prosseguiram rumo ao burburinho que tomava conta da Candelária. Daqueles que retornavam em fuga, eles receberam colírios protetores e rochas para derrubar cavalos – artifícios empregados nesse período para empreender resistência à repressão (COHN, 2009).

---

<sup>76</sup> Crítico literário e jornalista austríaco, naturalizado brasileiro (VENTURA, 1999).

FIGURA 17 – A GRANDE PORTA DO MEDO



Fonte: foto de Evando Teixeira. Disponível em: <<https://goo.gl/81ubc8>>. Acesso em: 15/02/2016.

O fato é que os militares, agentes do SNI<sup>77</sup> à paisana, haviam preparado uma armadilha para os irmãos Duarte. Após terem sido cercados pela cavalaria e definitivamente impedidos de entrar na Igreja, os dois casais, quando retornaram ao carro de Rogério, foram abordados por um homem armado que os aconselhou a entrarem no carro, sob a ameaça de morte em caso de desobediência.

Assim se deu a prisão dos irmãos Duarte. As duas moças que os acompanhavam foram liberadas na primeira delegacia em que estacionaram. Os dois irmãos, após terem sido espancados e vendados, foram levados às câmaras de tortura. O seqüestro dos artistas por parte da ditadura não passou em branco perante a imprensa, que nesse período – apesar de já sob o controle do Regime – ainda gozava de certas prerrogativas, as quais encontrariam seu fim com a promulgação do AI-5 no final de 1968.

Com o prolongamento do sumiço dos irmãos Duarte, a ausência que deles se sentia foi se espalhando para além das rodas artísticas e boêmias, que já desde a

---

<sup>77</sup> O Serviço Nacional de Informações (SNI) foi criado pela lei nº 4.341 em 13 de junho de 1964 com o objetivo de supervisionar e coordenar as atividades de informações e contrainformações no Brasil e exterior. Em função de sua criação, foram absorvidos o Serviço Federal de Informações e Contra-Informações (SFICI-1958) e a Junta Coordenadora de Informações (JCI-1959) (GASPARI, 2002).

primeira noite estranharam sua falta nos habituais bares de Ipanema, e nas rodas de conversa do Solar da Fossa. No dia 10 de abril, quando Rogério Duarte completava 30 anos de idade, dentro da prisão nas mãos dos torturadores, o jornal Diário de Notícias publicou uma pequena reportagem, intitulada *Irmãos Presos pelo SNI acham-se desaparecidos*. Nessa primeira notícia, das várias que nos próximos dias acompanhariam o caso dos irmãos desaparecidos, foi comentado um fato específico que, segundo Gaspari (2002), fez dessa prisão um evento significativo para a mudança de atitude por parte da Ditadura.

Esse fato novo evidenciado pela reportagem publicada no Diário de Notícias, foi a situação na qual os comandantes não admitiam que os indivíduos desaparecidos estivessem sendo presos e interrogados, o que em outras situações de tortura pós-64 havia ocorrido. Apesar de, também nesses casos, a tortura em si obviamente não ter sido assumida. Para Gaspari,

O caso dos irmãos Duarte indicava uma mudança de qualidade no rumo da anarquia militar. Até então ela se manifestara em atos de violência política ou física, mas os delitos eram praticados burocraticamente dentro da máquina de repressão política. Havia ainda a preocupação de preservar a disciplina administrativa do processo policial. As torturas de 1964 foram praticadas em quartéis sabidos, por determinação de oficiais conhecidos. Os comandantes negavam que os presos tivessem sido torturados, mas admitiam que eles estavam presos e que tinham sido interrogados. O seqüestro dos dois irmãos rompera essa barreira. A anarquia deslizará para a clandestinidade. (GASPARI, 2002, p. 78).

Essa ausência de informação gerou uma preocupação e revolta, que continuou dando seus sinais através da imprensa. No dia 11 de abril, a nota publicada pelo Diário de Notícias, afirma que Oduvaldo Viana Filho “revelou que artistas e intelectuais cogitam um movimento conjunto para descobrir o paradeiro dos irmãos Rogério e Ronaldo Duarte”. Esse movimento veio de fato a se concretizar e, diante a desinformação do paradeiro dos seqüestrados, foi publicado, no mesmo jornal que vinha noticiando o caso, no dia 12 de abril, uma carta proveniente de um coletivo de artistas e endereçada ao ministro Gama e Silva:



## II

O que eu queria era ocultar para mim mesmo era a evidência do concreto que eles vomitavam sobre mim. Eu estava deitado na cela e me perguntei pela primeira vez: - será que eu fui torturado? E comecei a testar a aplicabilidade da palavra tortura para o que estava acontecendo. É por isso que depois chegaram os doces, os ternos, os bons e jogaram água no meu corpo e na minha boca para apagar as chagas e as palavras.

Sim, eles queriam que eu os visse e os negasse para atingirem a condição de Deus, para gozar a impunidade da síntese entre o ser e o não ser.

Agora eu sei por que em geral os torturados não denunciam o que sofreram. Deus me perdoe a amarga missão de dizê-lo, sobretudo por que eu sei que o que sofri não pode ser comparado com o que muitos sofreram, além do fato de que não contaram com a proteção com que estou contando. Mas é possível que o privilégio da minha condição, aliado ao fato de ter vivido, guardadas certas proporções, o mesmo que eles, e de certa forma, guardadas também as proporções, eu corra o mesmo risco que eles de voltar às câmaras infernais, me permita um testemunho verdadeiro. É terrível dizer, mas eles não denunciaram por que se tornaram cúmplices da violência que sofreram. Por que eles acreditam que a oculta face dos torturadores fosse a face de Deus. Tremo depois de falar isso por que sei que poderei negá-lo mais tarde. Mas peço ao verdadeiro Deus que me dê forças para continuar esse testemunho e me inspire agora como prova inelutável da minha sinceridade. E me dê forças para mantê-lo, passe eu ainda pelo que tiver que passar. O verdadeiro Deus que só se dá aos meus olhos humanos pelo testemunho de Cristo e de João Batista, Ernesto Guevara, Henry Miller e tantos outros anônimos santos, operários, loucos e putas. O verdadeiro Deus que mesmo embuçado se dá aos meus olhos vendados e mortais pelo testemunho da minha loucura. Não, eu sei que não posso julgar nem sequer a mim mesmo, por isso fui enviado como testemunha. Só posso julgar minha cumplicidade e indiferença. [...]

De uma coisa estou absolutamente seguro: é isto que eles queriam: o nosso pavor. É assim que eles me querem, de mãos suadas, sentindo aquele frio que de alguma parte central do peito envia ao resto do corpo a informação de seu desabrigo, de sua nudez.

O que eu sentia era brutalidade do amor confirmando e destruindo a brutalidade do ódio. Eram os quatro quartetos explodindo em dois anjos, o anjo negro e o anjo branco, sentados lado a lado na mão direita e na mão esquerda daquele que vem a ser o pai de Orzmud e de Arimã. E o som, não. Eu preciso ser fiel e só falar daquilo e durante aquilo, durante os copos que eu tive vontade de transformar em facas e cortar o pulso direito e o esquerdo, daqueles braços onde pousam as pombas do Senhor a sombra da paz e o fogo da guerra. Só falar do medo que sepulta do medo, o medo de onde nasce a flor da paz e o fruto da guerra entre a paixão do sono e a paixão da luta.

Como é de conhecimento público, estão desaparecidos até hoje dois jovens intelectuais presos no centro da cidade, no dia 4 do corrente, quando se celebrava a missa por alma do estudante Edson Lima Souto. Ronaldo Duarte, engenheiro, cineasta, vencedor do último Festival de Cinema promovido pelo Jornal do Brasil, e Rogério Duarte, artista plástico, poeta, professor de artes gráficas e diretor de arte da Editora VOZES, foram detidos por dois policiais a paisana e conduzidos em companhia de Silvia Escorel de Moraes Saldanha e Rute Queirós, ao carro de polícia número 8-149, que deixou os irmãos Duarte em algum ponto não identificado do centro da cidade, sob a guarda de agentes à paisana, levando em seguida as moças para o DOPS, de onde foram soltas horas depois. Desde então, por maior que fosse nosso empenho, não conseguimos obter nenhuma informação sobre o destino dos intelectuais presos. Os nomes de Ronaldo e Rogério Duarte não constam de nenhum dos registros feitos pelo Exército, Marinha, Aeronáutica, Polícia Federal e DOPS, como foi noticiado pela imprensa e comunicado às pessoas altamente qualificadas que procuraram localizá-los. Diante da gravidade desses fatos, que nos fazem temer pela vida de Ronaldo e Rogério Duarte, decidimos dirigir-nos diretamente a v. exa. para solicitar que se ponha termo às condições flagrantemente ilegais da prisão de nossos companheiros intelectuais, que já agora parece assumir características de um seqüestro oficial. Os abaixo assinados esperam providências urgentes de v. exa. Atenciosamente, assinam a carta os seguintes intelectuais: Alceu de Amoroso Lima, Lúcio Costa, Elizete Cardoso, Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque de Holanda, Oscar Niemeyer, Nara Leão, José Celso Martinez Correia, Norma Benguel, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Edu Lobo, Ana Letícia, Fayga Ostrower, Millor Fernandes, Glauber Rocha, Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Odete Lara, Paulo José, Leila Diniz, Domingos de Oliveira, Ziraldo, Rosinha de Valença, Vinicius de Moraes, Francis Hyme, Rui Guerra, Maria Bethânia, Estes Scliar, Zuenir Ventura, Arnaldo Jabor, Germana Delamare, Rui Castro, Hélio Oiticica, Carlos Vergara, Iberê Camargo, Poti Lazaroto, Djanira, Renato Borghi, Fernando Peixoto, Joana Fomm, Mauricio Gomes Leite, Marieta Severo, Sidnei Miller, Dori Caymi, Flávio Rangel, Gilda Grilo, Paulinho da Viola, Marcos Vale, Dulce Nunes, Nelson Mota, Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni, Luis Carlos Barreto, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Sidnei Waissman, Gutenberg Guarabira, Baden Powell, Macalé, Rubens Gerchmann, Gastão Manuel Henrique, Antônio Carlos Fontoura, Cecil Thiré, Ana Maria Magalhaes, Kleber Santos, Plínio Marcos, Luis Carlos Maciel, Mário Carneiro, Valmor Chagas, Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, David Neves, Júlio Bressane, Helena Inês, Antônio Calado, Jece Valadão, Stanislaw Ponte Preta, Maria Lúcia Dahl, Newton Cavalcanti, Hélio Pelegriño, Lúcia Clark, Pedro Escosteguy, Lúcia Pape, Farnese Andrade, Marília Rodrigues, Aluizio Carvão, Frederico de Moraes, Mário Pedrosa, Ivan Freitas, Sérgio Campos Melo, Ana Maria Maiolino, Teresa Simões, Carlos Zílio, Jaguar, Claudius e Newton Carlos. (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 12 de abril de 1968).

A presença de tão extensa lista de nomes nesse texto, que pode tanto entediar quanto surpreender o leitor com seu conteúdo, tem dois significados importantes. O primeiro deles é demonstrar o relevante peso e influência da rede de relacionamentos na qual os irmãos Duarte se encontravam inseridos. Representantes de destaque de todas as áreas da produção artística e intelectual do período podem ser encontrados nessa lista de assinantes da carta. Para Duarte, que durante esses dias vivenciava junto com seu irmão o terror da tortura, foi somente

por conta desse burburinho realizado por seus amigos intelectuais que ele e seu irmão se livraram da morte.

A grita da imprensa foi muito grande, houve manifestos de intelectuais, virei primeira página de todos os jornais por que a gente era muito conhecido no meio artístico. Então o meio artístico saiu em defesa. Tom Jobim, Chico Buarque, Baden-Powell, todo mundo assinava 'libertem os irmãos Duarte' (...) e a gente ia morrer mesmo se não fosse a grita geral. Não estou exagerando não mas a gente foi preso pra ser morto mesmo. Era pra ser um exemplo, uma coisa pra assustar a classe média. Mas a grita da imprensa foi muito, muito, muito forte mesmo. E a gente tinha relações importantes como Josaphat Marinho que era senador na época. Muita gente importante dizia 'se vocês matarem esses caras a barra vai pesar'. Foi averiguado que os militares tinham planos de nos matar e jogar nossos corpos rio Guandu. (entrevista ao Jornal a Tarde, 21-9-2008).

Esse suporte relacional foi importante, como veremos, não somente para sua soltura, como também para a possibilidade de ele e seu irmão denunciarem as torturas sofridas em âmbito público – através dos jornais que vinham noticiando o caso – apesar da ameaça de morte que sofreram por parte de seus algozes no caso de alguma denúncia.

O segundo motivo para a presença da lista no corpo desse texto, é atestar o impacto que a prisão dos irmãos Duarte teve sobre a classe intelectual e artística da época, sendo uma espécie de precedente sinistro daquilo que poderia também se abater sobre outros em um futuro próximo, o que de fato veio a ocorrer. Para Gaspari a prisão dos irmãos Duarte serviu como um sinal à sociedade,

Dois cidadãos foram seqüestrados e torturados num quartel, e não aconteceu absolutamente nada. Portanto, outros poderiam passar pelo mesmo constrangimento, e nada haveria de suceder. Esse sinal torna-se mais claro quando se leva em conta que os irmãos Duarte, ainda que populares no seu círculo de amizades, não tinham notoriedade política. O seqüestro sacava impunidade contra o futuro, pondo no ar uma nova forma de conduta. Essa, sem dúvida, foi a principal vitória dos seqüestradores. (GASPARI, 2002, p. 243).

Fica evidente que a carta foi um elemento indispensável para a soltura dos irmãos seqüestrados, bem como para o significado social que esse evento veio a ter. Principalmente pelo fato de que, como comentado acima, essa rede de relacionamentos não somente solicitou a soltura dos dois irmãos como também os estimulou e os apoiou para que denunciassem aquilo que haviam sofrido. Desse modo, foi publicada, em quatorze de abril, uma matéria que além de noticiar a soltura dos irmãos, que ocorreu na sexta feira da paixão daquele ano de 1968, apresentava trechos de uma entrevista na qual os dois, não sem passar por uma

intensa reflexão (segundo a própria matéria), relataram o modo pelo qual foram torturados através de espancamentos, agressões verbais, choques elétricos em diversas partes do corpo, isolamento na geladeira<sup>78</sup> e ameaças de morte.

Obviamente que uma mera lista das violências sofridas não é capaz de dar dimensão ao tipo de experiência limite que uma vivência de tortura é capaz de provocar, apesar de ser indispensável para ter um mínimo acesso ao grau de crueldade que constitui esta experiência. Como o próprio Duarte em muitas entrevistas colocou, essa foi para ele uma experiência de morte.

Essa foi a primeira vez em que um caso de tortura realizado pela ditadura foi amplamente divulgado e noticiado pela imprensa, que também o retratou através de outros jornais como o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. Essas matérias<sup>79</sup> geraram uma série de respostas por parte do exército, que, através do general José Horácio da Cunha Garcia (comandante do I Exército), negava sistematicamente o ocorrido, alegando inconsistência no depoimento dos entrevistados. O caso prosseguiu com a instauração de um inquérito interno para averiguar o ocorrido. Esse procedimento teve como resultado a descoberta de um dos torturadores por conta de um retrato feito por Duarte. Apesar disso, o torturador identificado era membro do SNI e acabou não sendo punido.

---

<sup>78</sup> Um espécie de solitária de metal, na qual se encontravam escritos e outras formas de assustar e pressionar psicologicamente o torturados.

<sup>79</sup> *Irmãos Duarte Apareceram: Oito dias de Tortura Chinesa*, Diário de Notícias, 14-4-1968; *Artistas Livres Contam Tortura*, Correio da Manhã, 14-4-1968.

## III

*Eram absurdamente longas as estradas noturnas entre o cimento e o grito. Era a luta entre os estudantes e os absolutos. Era eu meio louco e metido a maluco na Rua da Quitanda entre o escuro e tumulto. Era o anjo sereno de Rute e a malícia serpente do abutre. É preciso que as letras comecem a fugir das palavras. Você é do partido comunista? Resposta: aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa. – Quem é Rute? Quem é Cara de Cavalo? Quem são esses homens, são todos viados ou machos de Rute? Aaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa. Água. Choque elétrico é o único passo entre o homem e a máquina na tomada do corpo a pele para fazer abajur a faca de fogo ligada ao corpo no aparelho eletrodoméstico entre o poço e o aeroporto. Café quente no batismo dos escrotos. Como era longe aquele calabouço. Soco na barriga e soco no pescoço, na tanga mijada a face de cristo aureolando os escrotos. Como eles descobriram que eu era só um menino, a tudo atendendo e em tudo consentindo na esquecida juventude a todos servindo e os latindo e mordendo? [...]*

*No tão íntimo e cruel mês de abril primeiro de abril 10 de abril 100 de abril mil de abril. A marcha militar, um dois um dois dois três dois três três quatro três quatro quatro um dois três um dois três quatro. Tudo numa simetria perfeita que explode na memória, na mão, na dificuldade de refazer aquilo tudo, com aquele amor paralítico pela beleza, na confiança em que um coração só sente e que os olhos não vêem. Ou que os olhos só vêem o que o coração pressente. Por que o que os olhos não vêem o coração não sente. Antes não houvesse Camões, que foi quem trouxe Cabral e foi Cabral quem começou o massacre dos índios e o contrabando dos crioulos. E foi o donatário da Capitania do Espírito Santo que levou o primeiro flagrante queimando tabaco na Capitania do Sonho. Há sempre um copo de mar para o homem navegar. Há um cálice de sangue e um cálice de vinho mas sempre para vomitar. Há sempre um soldado amigo para conversar e há sempre um tenente inimigo para consolar e depois matar [...]*

*Na confusão dos socos e palavras. Qual é o outro fio, não o da máquina de choques, que obtém de mim este silêncio bucólico pedido pela nostalgia dos torturados e torturadores? E que arruma as palavras na boca do grande inquisidor e que desfralda diante dos meus olhos vendados, disfarçando a grande porta do medo, a bandeira do Brasil? É preciso acabar com os partidos é preciso acabar com os homens partidos. É preciso calar nas paredes de pedra os últimos vestígios da carne esfarrapada, com os afrescos de Pedro Américo, com a Batalha do Tuiuti, a retirada da Laguna, Cerro Corá, Iomas Valentinós, Tamandaré, Osório, Caxias. Metralhar as últimas paredes onde reina em paz Getúlio Vargas com seu cortejo de Santos. Os torturadores depositam nas costas dos torturados o peso da sua saudade.*

Segundo consta em entrevista presente no documentário *Sobral – O Homem que não tinha preço*, os advogados procurados para defender os irmãos Duarte no processo legal foram Modesto Silveira e Sobral Pinto. Jurista mineiro (5/11/1893-30/11/1991), Heráclito Fontoura Sobral Pinto foi um dos mais célebres advogados brasileiros, defensor de presos e perseguidos políticos durante as ditaduras do Estado Novo (1930-1945), de Getúlio Vargas, e a militar, instaurada em 1964. Nascido em Barbacena, forma-se advogado em 1917 pela Faculdade Nacional de Direito do Rio de Janeiro, foi um dos fundadores da Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio, onde lecionou direito penal até 1963. Católico praticante, sua atuação na defesa das liberdades democráticas lhe valeu também algumas prisões. Em entrevista para o filme citado acima, Rogério Duarte pondera sobre o significado de ter tido Sobral Pinto como seu advogado,

Se não fosse a intervenção dele a nossa questão não teria tido a importância histórica que acabou tendo. E era a primeira vez que ocorria tortura denunciada dentro de quartéis militares. Nós saímos sob juramento, se abrir o bico morre [...] o Sobral Pinto ser o meu defensor, para minha auto-estima saber que ele acreditava em mim e na minha história depois de eu ter passado por um processo de desinformação sistemática que a tortura fez, onde eu tinha perdido todas as auto-referências, onde eu tinha me esfrangalhado completamente, na medida em que uma pessoa como ele me resgata como um ser humano com direitos civis aquilo é quase uma ressurreição entende? (DUARTE, entrevista para filme).

### 3.2 A MARGEM FICA DENTRO DO RIO

*“ - Eu te traí - disse ela, sem rodeios - Eu te traí - disse ele também. Júlia lançou-lhe outro olhar de repugnância. - Às vezes, - disse ela - ameaçam a gente com uma coisa... com coisas que não se pode aguentar, não se pode nem pensar. E então a gente diz "Não faça isso comigo, faça-o com outra pessoa (...)" Mais tarde, talvez finja que se tratava apenas de um estratagema, mandar que o fizessem a outro, e que não era a sério. Mas não é verdade. Na hora que acontece a gente fala sério. Pensa que não há outro jeito de se salvar; e se dispõe a salvar-se daquele modo. A gente quer que a coisa aconteça ao outro. Não se importa que sofra. Só o que importa é a gente. Só nós temos importância”*  
George Orwell, 1984

Após terem passado a semana santa do ano de 1968 nos porões da ditadura, os irmãos Duarte tinham sido enfim colocados em liberdade. Ao seguirem as instruções recebidas de seus algozes na floresta da Tijuca, de darem os passos estipulados antes de retirarem os esparadrapos que lhes tapavam os olhos, puderam então encontrar, no local indicado, o carro de Rogério (COHN, 2009).

Quando entraram no carro, Rogério começou a gritar euforicamente, enquanto Ronaldo insistentemente lhe pedia para parar, imaginando que aquilo fosse um plano para finalmente exterminá-los com uma chuva de balas (COHN, 2009, p. 91). De fato, nada lhes aconteceu e eles continuaram guiando sob o luar de domingo, rumo à liberdade. Pararam o carro em um bar. Ao olharem para seus rostos certamente marcados e mudados por tudo o que lhes havia acontecido, os homens ali presentes lhes perguntaram “de onde vocês vêm?” ao que Rogério lhes respondeu “de outro mundo” (Diário de Notícias, 14 de abril de 1968).

Não somente eles haviam vindo de outro mundo, o mundo Terror<sup>80</sup>, que cada vez mais iria se afirmar com acirramento da violência por parte do regime, como o mundo para o qual eles voltaram já não era o mesmo, pois de fato eles já não eram os mesmos aos olhos desse mundo. As feridas que haviam sido abertas pela tortura ainda estavam longe de cicatrizar e produziram efeitos profundos em suas vidas.

Ao refletir sobre a relação entre Vida e Morte na situação de tortura, Alfredo Naffah Neto (1983) apresentou algumas ideias interessantes que nos servem de base para compreender aquilo que veio a se passar com Rogério Duarte como decorrência de sua traumática experiência. Essas reflexões poderão nos auxiliar a compreender a primeira das conseqüências que iremos tratar aqui nesse tópico, o fato de, tal como relata Duarte (*apud* COHN, 2009), ele não ter sido mais capaz de amar sua antiga namorada Rute, junto com a qual ele havia sido preso.

Ao refletir sobre esse ponto, aparentemente extremamente subjetivo e pessoal, buscamos na verdade considerar o efeito de desestruturação promovido pela tortura, a qual ataca diretamente as bases da própria visão de mundo da pessoa. Não conseguir mais amar Rute foi uma decorrência também da desestruturação de sua capacidade de amar aquilo que anteriormente lhe conferia sentido à existência.

Naffah Neto (1983) argumenta que no espaço da tortura se trava uma luta mortal na qual Vida e Morte se alternam, revelando seus sentidos múltiplos, desde a dimensão mais biológica até a mais simbólica. Desse modo, o autor demonstra que

---

<sup>80</sup> Terror, com ‘T’ maiúsculo, serve para designar o terror institucionalizado tal como de certos regimes políticos terroristas (como por exemplo as ditaduras militares na América Latina), bem como certos grupos civis ou militares de objetivos políticos (as “Brigadas Vermelhas” na Itália, por exemplo), bem como a própria tortura enquanto instituição (NAFFAH NETO, 1983, p. 71).

as múltiplas significações que assumem Vida e Morte na situação de tortura implicam em considerá-las como estando intrinsecamente articuladas à estrutura de poder que circunscreve e configura o espaço em questão,

Pois é justamente esse estar-à-mercê de um Poder desconhecido, capaz de decidir sobre os destinos da sua vida, essa sensação de estar despossuído de si mesmo, essa impotência de só poder contar com a própria resistência e com o próprio silêncio como guardiões de uma dignidade preciosa, todo esse confinamento e essa solidão atrozes em que consiste o estar-prisioneiro, que constituem as vivências capazes de presentificar a Vida e a Morte como significações fundamentais na existência torturada. (NAFFAH NETO, 1983, p. 239).



## IV

*Mas as pessoas me perguntam sobre minha experiência, como se todos não estivessem comigo, todos os vinte milhões de humilhados e ofendidos. Eu precisei tomar banho para voltar à sala de visitas da casa assassinada. Por que eu voltava da fossa. Era preciso tomar banho, para que não sentissem o cheiro de urina e das fezes que eles todos haviam acumulado lá bem distante onde mea máxima culpa me arrastara. Mas eu voltei outro, e confundi as suas vozes com as vozes que eu ouvira no quartel e com a minha própria voz. Eu voltava com a missão do recado, eu voltava definitivamente fardado pelo opróbrio. No dia do meu aniversário 10 de abril de 1968 na Vila Militar eu reincidia no pecado original. O pecado de que estavam livres os mortos da sala de visitas. Eu, brasileiro, confesso e denunciado. Com a pele coberta de sinais proibidos. Eu e você. Eu que trago na destra a chave da porta do banheiro, que trago na testa o sintoma do mal. Eu que acordei entre sorrateiras carícias. Seu meu medo, mas fui escolhido e vi. Eu vi o canto. Eu sou testemunho. Eu que desconfio desse testemunho, dessa união promíscua entre a faca e a ferida. Quem foi que pediu? A mim , que digo e renego. Sou eu quem mente durante o lamento. Mas fui escolhido. Os IPMs provarão que sou agitador, e os meus amigos interpretarão habeas-corpus, farão diligências, mas ninguém poderá evitar o mau cheiro, o brilho, de meus e dos seus próprios olhos por que eu fui escolhido. Por que nós fomos escolhidos. Eu e Ronaldo fomos escolhidos, os únicos entre vinte milhões de padres, artistas, favelados. Por isso será dado um lugar especial para nós na História. Descobrirão em nós nossa vocação desde a infância. Mas eu quero que ninguém se esqueça do recado: Da próxima vez serão outros. É preciso exterminar os 20 milhões.*

*Eles dirão de mim o que disseram de Cristo, de Edson Luís, de Ronaldo ou de qualquer outro, de Hitler, de Cara de Cavalo – graças a Deus não tive a mesma sorte. Graças a Deus eles nos substituíram. E botarão na vitrola um disco de Chico Buarque ou baterão uma punheta, como eu mesmo. E quem é que durante a sede não gosta de um bom copo d'água? Eles dizem a violência gera violência. Por isso eu voltei pra perguntar. E o que é que gera a primeira violência? Eu voltei para dizer que o que mais doeu foram as palavras que de tão antigas pareceram novas.*

*E em toda Guanabara não existe um só que não seja violento. Eu tenho no corpo agora novas fomes e trago-as para dividir com vocês. A fome de dor, a fome de prazer. A fome de Deus, a fome do Diabo.*

*No muro da Zona Norte meu coração falecia. O recado ou o rasto ou o rosto no escuro. Porque o salto entre o tempo e a lembrança é dado detrás de um muro e não há mais perguntas e há somente o corpo, ou o seu presunto e o coração deitado quer deitar o centro dentro da esquerda e dentro da direita, e onde é que a onda acaba e onde é que começa ?*

Desse modo, vemos a importância de refletir sobre a dimensão simbólica e humana, tanto da vida quanto da morte. Naffah Neto (1983) demonstra que manter-se biologicamente vivo pode significar uma espécie de morte existencial, onde o indivíduo pode ser tentado a negar aspectos essenciais de sua persona – ato este que pode ou não vir a se concretizar na forma de delações (um dos objetivos principais dos torturadores) – em troca da tão desejada suspensão de seus martírios, ou seja, da possibilidade da vida biológica e imediata.

Ao relatar a experiência da tortura, em textos e entrevistas, Rogério Duarte elabora um esforço para dar sentido às memórias. Este esforço nos revela o modo pelo qual algumas de suas verdades subjetivas foram desestruturadas pela tortura.

Você sabe o que é ter um amor, 29 anos e ver que tudo se esvaiu pela fresta da boca de lobo da sarjeta defronte ao DCT, que foi o primeiro lugar para onde levaram a mim e a Rute? No recato de então eu não confesso o impulso que tive de chamar os torturadores e lhes dizer que Rute era a culpada de tudo, que ela sim era agitadora e eu apenas em deixara envolver. Até que Ronaldo me fez compreender que aquele impulso nascia da ilusão de aplacar o inimigo, e que não adiantava esperar o que quer que fosse do inimigo. E que era melhor nada esperar do exterior, que eu deveria procurar apoio apenas dentro de mim mesmo e me manter completamente calado. Daí pra diante eu comecei a mergulhar em mim por que não havia outra saída. Mas foi aí que percebi que mesmo assim estava fazendo o jogo deles, perdendo cada vez mais espaço, até sucumbir no poço da loucura. Por que negando tudo, acabei por ter que negar a mim mesmo, e a tudo que eu acreditasse. E aquilo ia me obrigando a negar tudo o que eu amava. E por isso a perder o direito de amar. Depois da prisão, quando reencontrei Rute, não conseguia mais amá-la. Igual ao livro de George Orwell, 1984. (COHN, 2009, p. 124).

Vemos que Rogério Duarte apresenta essa lembrança de tal forma que nos sugere que ter cogitado entregar Rute, como forma de suspender temporariamente seus martírios, se configurou como espécie de morte simbólica. Mesmo não tendo delatado sua antiga namorada, por influência de seu irmão, Rogério Duarte considerou que esse impulso o levou a uma interiorização que representava, segundo o modo pelo qual ele veio a significar esse evento, uma negação de si mesmo e de tudo aquilo que ele anteriormente acreditava.

Essa situação, em que o anseio pela vida biológica se fez internamente superior ao da vida simbólica, resultou, na percepção de Rogério, em uma desestruturação de sua capacidade de amar. Nesse sentido, Rogério elaborou subjetivamente o amor por Rute como algo ligado à capacidade de amar todo um ideal e modelo de vida, para o qual ele não mais conseguiu retornar após a prisão, assim como não conseguiu mais amar Rute após a tortura.

Rute era uma pessoa oriunda de um ambiente social ligado à boemia artística, no qual, como veremos, Rogério não foi mais aceito após sair da prisão. Além disso, Rute era, assim como ele, ligada à militância de esquerda, de modo que o relacionamento amoroso com ela era embasado por um mundo de relacionamentos e perspectivas de vida que foram desestruturados pela tortura.

Essa relação entre a tortura e a busca empreendida pelos torturadores, de desestruturar a visão do mundo do torturado, foi evidenciada por outro momento ao qual Rogério Duarte conferiu relevância quando relatou sua experiência. Esse momento é o interrogatório no qual lhe perguntaram sobre Che Guevara

Me lembro de quando eles me perguntaram sobre Che Guevara – Che Guevara era um Deus pra mim – eu não queria esculhambar Che Guevara, então eu tinha que sair pela tangente. Eles perguntaram: “o que você acha do Che Guevara?” e eu disse: “Che Guevara é um louco, que era um louco varrido, o cara fazer um negócio daquele”. Era uma maneira meio de enrolar, mas depois eu percebi que o objetivo da tortura teria sido exatamente uma lavagem cerebral de maneira que eu negasse, fosse levado a negar tudo o que eu achava, e aquilo deu uma ruptura na minha mente muito grave... (COHN, 2009, p. 71).

Ao reconstituir sua vivência do que aconteceu, Rogério Duarte destacou estes momentos como tendo sido representativos da desestruturação que veio a vivenciar nos anos subseqüentes. Assim, somos aproximados da possibilidade de compreender como o fato de se manter vivo, pode ser, paradoxalmente, experienciado como uma espécie de morte

Mas qual é a morte real? É a morte do corpo ou a morte da alma? Ao escolher a sobrevivência, você perdeu o sentido da sobrevivência. Você não morre, mas se torna o que Fernando Pessoa chama de um cadáver adiado, porque nega sua alma. (SANCHES, 2003).

Essas reflexões nos ajudam a ter a possibilidade de nos aproximar da profundidade da ruptura pela qual esse indivíduo passou, a compreender o quanto ele já não era o mesmo após essa experiência, perpassado e tomado pela morte daquilo que um dia fora<sup>81</sup>. Resta agora levantar alguns aspectos acerca do quanto o mundo, ou seja, seu convívio social anterior, não foi mais o mesmo para com ele após essa ruptura.

---

<sup>81</sup> “Às vezes me ocorre a dúvida se não sou um fantasma daquele cara que morreu naquele ano que de fato não terminou. Por ter passado pelo que passamos acabamos por nos tornar um incômodo pelas pessoas.” (DUARTE, 2003).

Duarte (*apud* COHN, 2009) relatou que ao sair da prisão não foi mais bem recebido pelo meio social com o qual antes se relacionava. Sua condição de preso e torturado pela ditadura se apresentou, de acordo à sua impressão, como uma espécie de sujeira que o impediu de ser novamente aceito pelas rodas boêmias de Ipanema, pelas mulheres de elite com que antes se relacionava, e mesmo por alguns de seus amigos intelectuais e artistas com quem antes convivia: “Eu senti a falsidade do Rio de Janeiro exatamente quando eu saí da prisão. Todas aquelas mulheres, amigos e todo mundo, ninguém me recebia” (COHN, 2009, p. 190). Em uma conversa com Hélio Oiticica, amigo que veio a ter uma importância fundamental em sua vida ao longo do ano de 1968, Rogério chegou a afirmar que essa rejeição das pessoas “cultas e elegantes” com quem antes convivia lhe foi tão dolorosa quanto a prisão e as sessões de tortura<sup>82</sup> (COELHO, 2005).

Nessa conjuntura, sua posição enquanto marginal se acentuou e adquiriu significados e conseqüências estéticas por conta de uma nova rede de sociabilidade que o apoiou nesse momento, em que seu ambiente social anterior à tortura o havia rejeitado. A partir do mês de Maio de 1968, época em que se iniciaram as gravações do disco-manifesto *Tropicália* em estúdios de São Paulo, Rogério Duarte passou a morar junto com Hélio Oiticica, na casa que o artista plástico tinha em um bairro do Rio de Janeiro, chamado Jardim Botânico (TEIXEIRA, 2012).

Essa mudança teve uma série de implicações importantes. Num certo sentido ela significou o acolhimento de Rogério por uma nova rede social, por outro a radicalização de certas propostas da *tropicália*, às quais vieram a se desdobrar naquilo que ficou conhecido como *Marginalia*. Ao comentar sobre esse assunto, Oiticica coloca,

Assim, com minha acolhida, ele acabou encontrando mais solidariedade – mais humanidade, eu digo – nos meus amigos da Mangueira, Cancela, Mangue etc. Nesses seis meses em que ele ficou morando lá em casa, aprendi muito com Rogério – principalmente em minhas leituras e escrita – e ele teve em troca amizade, afeto, alegria – e loucura – de um grupo de amigos. (COELHO, 2005).

---

<sup>82</sup> “Ele tinha se tornado “sujeira” para a rapaziada do Jangadeiros e do Zepellin e para as moças de família “liberadas” que, antes, amigo pessoal de Vinícius de Moraes, Caetano Veloso, Glauber Rocha etc., davam para ele facilmente nas noites cariocas.” (COELHO, 2005).

Ao ir morar junto com Hélio Oiticica, Duarte entrou em contato com amigos do artista plástico que eram oriundos do Morro da Mangueira – uma das favelas da zona norte do Rio de Janeiro. Além disso, também se aproximou ainda mais de outros artistas como Torquato Neto, também freqüentador da casa no Jardim Botânico.

Oiticica, já há algum tempo, mantinha relações pessoais e estéticas com o pessoal do morro<sup>83</sup>, amigos e amigas como Rose, passista da escola de samba da Mangueira, eram assíduos frequentadores da casa em que Duarte morou de maio a dezembro de 1968,

Daí a gente começou a se identificar com o pessoal do morro. Eu convivi com vários assaltantes, gente da pesada do Rio de Janeiro que eram pessoas maravilhosas, gente humana com uma solidariedade... Eles faziam aquele negócio, mas era uma coisa realmente política. Esses caras... eu vivia lá no meio deles... eles me tinham um carinho por que eu tinha sido torturado e preso. Eu encontrei no morro uma receptividade, um calor humano, que eu não encontrei na Zona Sul. (DUARTE, 2003, p.89 ).

Como demonstra Coelho (2010), esse relacionamento entre Oiticica e Duarte foi um dos pontos centrais para a elaboração de um tipo de proposta estética que tinha na violência e na marginalidade os embasamentos para suas elaborações artísticas. Para o autor, essa radicalização esteve diretamente relacionada à intensificação da repressão e da censura por parte do Regime Militar, situação essa que fez com que essa aproximação com a violência e marginalidade fosse considerada como único meio de produzir uma arte realmente de vanguarda no Brasil (COELHO, 2010).

---

<sup>83</sup> “Desde 64 que viver a Mangueira é, para mim, viver minha obra, minhas referências éticas e estéticas. Foi lá que revi uma série de posições e ideias sobre arte, criação e, por que não, engajamento do artista. Se não fosse a Mangueira, não estaria indo expor em Londres o tipo de espaço e obras que preparei [...]” (COELHO, 2005). Para Oiticica “a violência dos ditos marginais era possível de ser vista e apropriada positivamente, através de outros códigos que não os da legalidade e dos valores da classe média” (COELHO, 2005).

## V

O meu primeiro sonho na prisão ainda estava povoado de imagens habituais. Eu e um grupo de amigos tomando uísque Drury's e discutindo sobre psicanálise, cibernética, metafísica, LSD, Roberto Carlos, seguíamos para a casa de Vinícius onde se celebrava o lançamento de uns jovens cantores que chegavam da Bahia e cantavam afinadíssimos as músicas de Dorival Caymi e outras composições suas, tudo sobre praias, tristezas, partidas, sorrisos. Mas a porta se abre e surge o rosto de Artigas. – Como é que tá? Vou desamarrar suas mãos pra você tomar café. E eu começo a pensar no que aconteceu na véspera. É, de fato minhas mãos, estão amarradas, o chão coberto de jornais rasgados e o fedor de urina da tanga que me deram para vestir é quase agradável, e agradável é o dia, a chegada de Artigas, as mãos desamarradas, o copo de café com leite, o pão com margarina. Provavelmente vai recomençar tudo, seria tão bom que me deixassem quieto aqui neste canto pensando, tremendo, e chorando. [...]

Aliás eu não sei de nada, absolutamente nada além de que uma brecha se abrisse no meu mundo e que eu caísse. O pequeno poder que eu acumulara durante anos sobre algumas relações sociais, a imagem com que eu ferira algumas retinas e que me permitira algum desleixo no jeito e no modo de andar, enfrentava o escândalo de sua nudez. Agora eu pertenço ao grupo dos atingidos, ao grupo daqueles a quem as pessoas só se referem nos momentos especiais. Daqueles que voltam para verificar que as canções são outras e que é mister aprendê-las sem perda de tempo. Mas não naquela hora. Ali era o ato precipitado de morrer. Tudo muito maior, mais certo e definitivo do que fragmentos de dor, ideia, esperança e pecado que armava o painel onde eu procurava me pensar ungido atado e firme. Quem é Rute? Quem é Silvia? [...]

O próprio comandante me havia dito que aquilo era só uma amostra do que viria acontecer depois, se alguém ousasse exercer sua humanidade. Mas não tenho direito agora de minimizar o meu sofrimento. Talvez pareça brando dizer que apenas fui humilhado e ofendido. Não oferecerei o espetáculo circense de minha degradação física ao apetite sempre insaciável dos indiferentes. Mas quem tiver ouvidos que ouça: Eu fui cumprir o meu dever de cidadão e recebi como paga o vômito de fogo que saía do inferno da alma dos torturadores. Quem quiser acreditar acredite, quem quiser compreender compreenda: prenderam-me para que eu transmitisse à minha classe o sinistro recado.

O relacionamento íntimo de amizade com Duarte ao longo dos seis meses em que ele morou em sua casa foi, para Oiticica, algo deflagrador e central nos desdobramentos que sua produção artística veio a tomar. Em carta para Lygia Clark, Oiticica afirma “[...] Minha amizade com o Rogério foi decisiva para nós dois e tinha que dar resultados: Rogério estruturou muito do que eu pensava e eu consegui me lançar numa série de experiências realmente vitais” (OITICICA, 1988).

As experiências vitais, às quais Oiticica se refere, foram três importantes trabalhos coletivos, nos quais os dois estiveram diretamente envolvidos, no ano de 1968: o evento *Apocalipopótese* (realizado no Aterro do Flamengo no mês de julho) e o debate *Cultura e Loucura* (realizado no MAM no mês de agosto), além das filmagens de *Câncer*<sup>84</sup> (também filmado em agosto). Para Coelho (2010), esses projetos coletivos apontaram para uma radicalidade estética e discursiva que veio a marcar a cultura marginal nos anos subseqüentes, sendo então retrato de um momento criativo no qual esses artistas se encontravam. Essas propostas se situavam na fronteira entre o tropicalismo modista, vinculado através da música, e a radicalidade formal da tropicália, que fornecia a base para o trabalho dos artistas marginais (COELHO, 2010).

Esses trabalhos coletivos vieram também a explicitar um conflito dentro do grupo tropicalista que já vinha ocorrendo desde 1967. Este embate estético, mas também existencial, pelo fato de apontarem para diferentes escolhas de trajetória, se expressava de maneira direta nas posturas opostas de duas pessoas que vieram a, de alguma forma, personificar os dois lados do conflito, Guilherme Araújo e Rogério Duarte.

Araújo foi o empresário dos músicos tropicalistas, tendo sido um inovador desta atividade ao modernizar e profissionalizar esse tipo de atuação. Ele passou a tomar conta e a influenciar a imagem pública de seus artistas agenciados de uma maneira ampla nunca antes realizada. Rogério Duarte, chamado por Caetano de seu

---

<sup>84</sup> “Câncer – que tem a participação não só de Oiticica e de Rogério Duarte, como de Odete Lara, Hugo Carvana, Antônio Pitanga e moradores da Mangueira que eram camaradas de Oiticica e freqüentadores de sua casa – entrou para filmografia de Glauber Rocha como um dos seus filmes *underground* ou marginais [...] Suas sequências são baseadas em diálogos cujos fios condutores são assaltos executados, objetos roubados, miséria pessoal e social. [...] seus personagens compõem um mosaico das populações marginalizadas do Brasil (o bandido, a mulher, o subversivo, o desbundado, o pedinte e o negro), em permanente conflito entre si” (COELHO, 2010, p. 59).

“desempresário” (VELOSO, 2008), foi, segundo Oiticica (*apud* COELHO, 2005), o primeiro do grupo tropicalista a explicitar a diferença que havia entre os trabalhos dele próprio, de Torquato, de Wally Salomão e de Oiticica (grupo considerado por Coelho (2010) como os intelectuais do movimento) em relação aos trabalhos de Caetano, Gil e Gal que, capitaneados por Guilherme Araújo, tinham um comprometimento por vezes maior com suas carreiras enquanto músicos profissionais da indústria pop do que com o projeto coletivo da tropicália,

Mesmo com a intensa convivência, a diferenciação entre o trabalho dos músicos populares e dos chamados intelectuais do movimento foi um fenômeno ocorrido, a partir da questão da marginalidade e da crescente presença da violência no discurso cultural de alguns. Os intelectuais, caso de Rogério Duarte, Torquato Neto, Waly Salomão e Hélio Oiticica já começavam nesse ano, a estruturar uma rede de relações para além das movimentações e dos resultados obtidos pelas investidas do tropicalismo musical [...]. Vale lembrar que os músicos, após de dois anos de grande sucesso popular, se encontravam, mesmo contra a vontade, engendrados em compromissos públicos e em responsabilidades estéticas no campo da música popular brasileira. Compromissos e responsabilidades dos quais os outros não faziam parte. (COELHO, 2010, p.211).

Rogério Duarte, em algumas entrevistas, chegou a comparar a posição de Araújo com aquela que Epstein teve para com os Beatles<sup>85</sup>, e com a que Stálin teve para com a Revolução Russa<sup>86</sup>. Duarte considerava que o maior problema que ele tinha com a posição do empresário dos músicos, não era pelo fato de ele acreditar e apostar no uso da cultura de massa (algo que Duarte obviamente também apoiava), mas decorria do fato de Guilherme Araújo, através de suas posturas e práticas, diminuir e excluir a complexidade de um projeto mais amplo,

A gente achava que o povo poderia entender tudo, de Heidegger a Artaud. Mas como em todas as revoluções, a vitória é também uma traição. Para se consolidar a nossa revolução teve que se nivelar por baixo. Guilherme impunha termos de uma certa moda, enquanto eu pensava em Flávio de Carvalho e Hélio Oiticica. (DUARTE, 2009:56 ).

---

<sup>85</sup> “O movimento começa, não existia Guilherme Araújo. Guilherme Araújo vem depois, num momento em que vê a matéria-prima e ele é uma espécie de Brian Epstein, como Epstein foi para os Beatles, o articulador para tornar tudo aquilo um produto cultural aceitável, dentro daquelas condições de ditadura militar” (COHN, 2009, p. 67).

<sup>86</sup> “O ideal tropicalista inicial era muito amplo culturalmente [...] E, no final, Guilherme Araújo, que foi, digamos assim o empresário do tropicalismo, centralizou tudo na figura só da música popular, meio Beatles, e se tornou assim uma espécie de Stálin do tropicalismo”. Entrevista ao jornal Terra, 12-4-2002



Essa não é, certamente, uma visão unânime. O próprio Oiticica, apresentando uma posição levemente diferente do conflito, colocou que, se essa postura de Guilherme Araújo, com seu arrojo profissional, acabou afastando de certo modo Caetano e Gil do resto do grupo tropicalista – principalmente quando ele e Duarte investiram pesadamente na questão da marginalidade carioca de um modo estético e existencial – ela também foi brilhante. Oiticica vê esse aspecto positivo na postura de Araújo pelo fato de, através dela, ele ter sido bem sucedido em acabar com o amadorismo no seu ramo de atuação e, ao apresentar uma proposta de cuidar dos artistas de modo *full time*, ter conduzido “os trabalhos de Caetano e Gil para um patamar de OBRA-TOTAL que se torna OBRA-ABERTA de significados quando entra em contato com o público” (OITICICA apud COELHO, Diário de Hélio Miramar 2005).

Caetano Veloso, por sua vez, reconheceu a existência desses dois grupos que se sobrepunham, estando, de um lado, aqueles que viriam a ser os tropicalistas (grupo que incluía Torquato, Capinam e Rogério) e de outro, aquele que ele definiu como grupo núcleo, formado por ele mesmo, Gil, Gal e Bethânia. Veloso reconhece que havia uma tensão entre esses diferentes lados e que ele, na verdade, “agia como quem sempre poria o tropicalismo a serviço do gruponúcleo, e não o contrário” (VELOSO, 2008, p. 194). Nesse sentido, ao tratar acerca do papel de Guilherme Araújo dentro do tropicalismo ele coloca que,

Guilherme deve ser visto não apenas como um empresário com senso de oportunidade, mas (talvez sobretudo) como um jovem de temperamento criativo, cujo sonho de mudar a face do show business brasileiro via no grupo baiano sua possibilidade de realização. Ele foi, de fato, um co-idealizador do movimento. Suas habilidades propriamente empresariais foram sempre muito discutíveis (embora aí também ele mostrasse originalidade) – e se tornaram bastante desastrosas com o passar do tempo –, mas seu desejo de deixar uma marca indelével na história do entretenimento no Brasil realizou-se plenamente. (VELOSO, 2008, p. 88).

Vemos então que, a partir de diferentes posições e níveis de relacionamento com o projeto tropicalista, o modo pelo qual se considerou o papel do empresário do grupo foi diferente. Rogério Duarte, como um dos idealizadores iniciais do movimento e o antípoda necessário de Araújo (tal como coloca Veloso em *Verdade Tropical*), certamente não esteve e nunca vai a estar de acordo com os rumos que o empresário legou ao tropicalismo. Oiticica, como alguém que veio a adentrar no tropicalismo como projeto artístico coletivo após o seu início, tem uma posição que

lhe permitiu ver aspectos positivos na atuação de Araújo, apesar de reconhecer a divisão no grupo que ela promovia. E Veloso, sendo um dos principais artistas que na época foi empresariado por Araújo, via em sua pessoa um dos co-idealizadores do tropicalismo, negando a ideia de que ele seria somente um empresário com senso de oportunidade.

Não cabe a nós julgar qual seria a visão correta acerca desse embate. Já nos parece suficientemente produtivo apenas reconhecer o quanto posições diferentes na rede de artistas envolvidos no movimento tropicalista geravam diferentes opiniões, não somente quanto à participação de Guilherme Araújo, como com relação ao projeto do movimento como em todo.

Além disso, a explicitação desse embate, poucas vezes considerado dentro da bibliografia clássica que estuda o tropicalismo, nos permite ter acesso aos motivos pelos quais Rogério Duarte considerou que a visão que se cristalizou acerca do tropicalismo é uma na qual este movimento acabou por ser reduzido ao seu aspecto musical. Para Duarte (cuja visão não é unanimidade<sup>87</sup>), grande parte da proposta de revolução mais ampla que aquilo que ele concebia enquanto tropicalismo apresentava teria sido abortada, além de frequentemente desconsiderada quando se trata do assunto. Essa compreensão acerca do movimento parece ter sido muito importante inclusive para reelaborações (ou, dependendo do ponto de vista, aprofundamentos) do tropicalismo que Duarte veio a realizar nos anos subseqüentes, nos quais ele veio a introduzir dentro desse projeto o aspecto da espiritualidade, algo que iremos tratar devidamente nos tópicos subseqüentes.

---

<sup>87</sup> Luiz Carlos Maciel, por exemplo, considera que não houve essa redução da Tropicália da qual fala Duarte, “geralmente se considera que estão ligados, de uma maneira mais estreita ou menos estreita, com o Tropicalismo, várias representações da arte brasileira, como os filmes do Glauber, *Terra em Transe*, os espetáculos do Zé Celso. Eu mesmo escrevi um livro, *Geração em transe*, que é minha ótica da questão. Eu fiz essa relação entre artistas de diferentes setores. Agora, o nome “Tropicalismo” foi inventado por Caetano, Gil, mais ou menos relacionado com a música popular, embora a origem tenha sido com Helio Oiticica, as artes plásticas. Mas depois, para o grande público, ficou definitivamente ligado à música popular. E, realmente, quem adotou foram os músicos – Caetano, Gil, Tom Zé – e os outros foram mais a mídia, os críticos, que estabeleceram as relações com o teatro do Zé Celso e o cinema do Glauber” (LEAL, 2009).

## VI

*Quarta noite. Durante a viagem Ronaldo me dissera: Ainda não chegou ao limite. E durante esta noite num local escuro igual ao da noite da nossa detenção. Eu e Ronaldo. Ronaldo na frente, os olhos vendados como na primeira noite. E eu pensei, vai recomeçar tudo. Mas não. Esta foi a famigerada noite mais fria e a mais solitária de que me lembro até hoje. No dia seguinte quando nos puseram juntos eu perguntei a Ronaldo e ele me confirmou. – É, essa noite foi foda, eu acho que cheguei ao meu limite. E eu me pergunto: chegamos naquela noite ao limite de quê? Talvez ao limite do corredor frente ao qual se ergue a grande porta do medo. Não havíamos chegado. Não havia chegadas. E o medo já se ocultou entre as dobras do olvido. Restam fragmentos de fatos, como nas folhas dos jornais já lidos. Tento fazer uma boa sopa com esses ossos do já suportado. Mas haverá uma fome para ela? Hesito. [...]*

*Uma ilusão de vitória de que agora tudo já passou, apodrece lentamente a carne do meu protesto. Eu sei que os meus amigos, eu sei que as mais belas cabeças da minha geração estão agonizando na cumplicidade dos travesseiros. E eu sei que as mulheres da minha geração estão correndo de bar em bar, até desaparecerem na madrugada dos volkswagens vorazes. Os primeiros golpes chegaram desde a sonolência das horas de sol sobre o verde da campina. Já estavam no oco dos beijos, no tumulto das partidas para longe e para lugar nenhum. Como é que eles descobrem nossa culpa? Quando verificaram que já foram – os vítimas anteriormente, como meu irmão e como certos amigos que a gente encontra de vez em quando de paletó e gravata na melancolia de alguma feijoada dominical entre batidas de limão e piadas políticas cada vez mais sutis. [...]*

*Eu sei de muitos, inclusive eu mesmo, que prefeririam morrer com elegância. Mas como escolher a melhor maneira de cair? Guevara tinha razão em dizer que o povo precisava aprender a odiar. A odiar todos aqueles que somente através da catástrofe nos fazem conhecer nossa condição.*

*Não adianta oferecer a outra face ao inimigo. Ele recusa, que sempre bater no mesmo lado. Conhece o nosso amor pela simetria e o despreza. O inimigo recusa nossa cumplicidade para que a desejemos absoluta. O seu primeiro passo é destruir em nós qualquer amor por eles. O homem morre com o seu amor. Quando não é mais possível de maneira nenhuma amar um ser, ou nos anulamos diante dele ou o destruímos. Em geral é a primeira possibilidade que ocorre com os torturados. Por que em geral não veem nenhum meio de destruir os torturadores. Quando eu digo isso eu estou me referindo a todos. Por que na prisão eu descobri que não há senão torturadores e torturados. O único afeto possível é quando um homem reconhece no outro a sua própria condição. E esse afeto só deixará de ser apenas possível quando a porta do medo estiver escancarada. Afora isso só existe humilhação, a união promiscua entre a faca e a ferida.*

Percebemos assim o quanto o modo pelo qual Rogério Duarte compreende o tropicalismo foi algo definidor do modo pelo qual ele considerou a si mesmo, não somente enquanto parte desse processo, mas enquanto pessoa no mundo. Um mundo de relações cambiantes, que foi sendo relido e adaptado a partir de uma ótica tropicalista, ao mesmo tempo em que essas lentes tropicais foram sendo transformadas pelas novas relações que ele foi estabelecendo. De fato, Duarte nunca abandonou o tropicalismo e seu projeto como um horizonte sobre o qual ele se lançou. Um ponto de fuga em busca do qual ele mesmo foi se construindo, sem no entanto de fato chegar,

Mas, desculpe a imodéstia, acho que eu sou o tropicalismo. Minha vida foi a encarnação do tropicalismo, que vivi como se fosse real, embora ele não tivesse acontecido (grifo nosso). Fui uma musa inspiradora, não uma eminência. Virei um dissidente, um renunciado. Vivo com nada, não tenho dente nem roupa. Procuro viver de forma austera, para não ter a fraqueza do conforto. [...] Continuo trabalhando, de forma menos espetacular, mais profunda, mas com a mesma busca da realização dessa tropicália reprimida. Essa é a verdadeira militância, não é fulano ficar toda hora querendo aparecer. A obra é que interessa. (DUARTE, 2003, p. 121).

Essa importância que o tropicalismo ainda tem para a autorrepresentação de Rogério Duarte enquanto pessoa se revelou, também, não somente na leitura transcendental que ele veio a elaborar a respeito deste (a ser analisada mais a frente), como por uma recente entrevista. Nesta ocasião, esse tema acerca daquilo que teria sido um reducionismo do tropicalismo, se fez novamente presente,

O que eu falo, basicamente, é que tentou-se reduzir a tropicália a um movimento restrito da música popular brasileira. Não é verdade. A música popular brasileira se beneficiou disso. Mas o movimento da tropicália – o Hélio [Oiticica], o próprio Glauber, tudo o que se fazia na época de cinema – era muito mais. O Guilherme Araújo, um empresário hábil, rouba: 'Vamos faturar isso na mídia da música popular'. E pasteuriza. Aí as histórias todas de que o tropicalismo é de Caetano e Gil, que são só em parte verdade [...] O Hélio e eu tínhamos mais embasamento teórico, com inserção no panorama da cultura mundial. (LEAL, 2016).

Aqueles eventos de 1968, realizados juntamente com Hélio Oiticica, explicitaram esse conflito muitas vezes reelaborado por Duarte. Isso pode ser assim interpretado, pois, enquanto os músicos estavam cumprindo seus compromissos com a gravadora (nos quais obviamente faziam avançar o projeto tropicalista), essa outra ala esteticamente mais radical se aprofundava em sua apropriação e elaboração, a partir da ideia de marginalidade. Para Torquato Neto, isso se explicitou na não participação de nenhum dos músicos no evento *Apocalipótese*,

Torquato, que estava lá vestindo o PARANGOLÉ CAPA-1, disse pra mim que esse foi o evento que mostrou para ele os caminhos diversos que o grupo do tropicalismo ia seguir. Caetano e Gil, Guilherme Araújo, o povo da música, não compareceram ao evento organizado por Rogério e por mim. A Mangueira e Jards Macalé – um pouco ressabiado, mas que adoro – estavam lá. E John Cage, levado por Esther Stockler, dava o toque alucinado ao que nos propúnhamos. (COELHO, 2005).

Essa divisão teve seus rumos subseqüentes ditados pela repressão. Antes de considerar esse último ponto, cabe colocar que as fronteiras entre os dois grupos não eram assim tão rígidas. Desenvolvimentos do grupo marginal foram inclusive apropriados e influenciaram o grupo da música, que, com a intensificação da violência por parte do regime ao longo de 1968, se viu, mesmo que às vezes contra a vontade, levado a se aproximar da marginalidade e da violência presentes no discurso mais radical dos outros tropicalistas (COELHO, 2010).

Esse intercâmbio se materializou principalmente no show tropicalista realizado por Caetano, Gil e Os Mutantes no segundo semestre daquele ano. Nesse show, concebido como uma performance destinada chocar o público<sup>88</sup>, decorando o cenário estava uma obra de Oiticica, uma bandeira com a silhueta do cadáver do bandido Cara de Cavalo que continha a frase: “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI”.

Esse show, por conta da repercussão jornalística e da própria presença da bandeira de Oiticica, fez parte da seqüência de eventos que levaram à prisão, e posterior exílio, de Caetano e Gil. Foram já os efeitos da promulgação do Ato Institucional número 5, que por conta de seu teor de cerceamento dos direitos civis e fechamento do congresso, representou o início formal da fase mais pesada do Regime Militar.

Esse Ato Institucional autorizava o Presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a decretar o recesso do Congresso Nacional, intervir nos estados e municípios, cassar mandatos parlamentares, suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão, decretar o confisco de bens considerados ilícitos e suspender a garantia do hábeas-corpus (D'ARAUJO, 1994).

No dia em que foi divulgada a promulgação do AI-5, Rogério Duarte, que na época planejava ir à Europa encontrar Hélio e Torquato, decidiu fugir imediatamente do escritório da Editora Vozes, onde trabalhava em Petrópolis, rumo ao interior da

---

<sup>88</sup> Para mais ver em Calado.

Bahia. Essa decisão foi tomada por conta de uma ameaça de morte que ele e seu irmão haviam sofrido em caso de denúncia, o que de fato eles fizeram de modo amplo e direto através dos jornais. Ainda marcado pelo medo, Duarte partiu para buscar refúgio nas terras de sua família no interior baiano,

Tudo tem um início, um fim; mas eu só quero saber do rio de sangue que corre pelo meio. Essa frase acho que une corpo e história. É. 68 foi quando o verbo se fez carne, e cessa o esquematismo juvenil, o sonho se faz verbo e nosso discurso de faz história. Apesar das mortes, da guerrilha e da cultura terem sido inúteis, foram importantes no nível do simbólico. Cristo não venceu nenhuma guerra. Nesses sacrifícios é que se constrói uma história, ou seja, botei todos os meus fracassos nas paradas de sucesso. (DUARTE, 2003, p. 172).

### 3.3. LOUCURA E CONTRACULTURA: O INSÍLIO E A NOVA SENSIBILIDADE

*“Cultura é uma coisa por fazer, que não é. Minha função talvez seja essa, grande palhaço nessa grande farsa que é a cultura brasileira. A Bíblia, que é a coisa mais criativa que existe escrita, é uma loucura permanente, essa coisa do pão, do vinho, do corpo é o próprio LSD, a visão do LSD, o pão que se torna corpo, o sangue que é o vinho... é a maior loucura que já existiu na face da terra, toda coisa criativa é um ato de loucura entende? Querer a criação sem o preço de morte, sem o preço do movimento, de violência que está implícito em todo ato criador? Eu não sei se o meu processo é de cultura ou de loucura, eu não sei se existe alguma coisa que eu pudesse chamar de obra e de repente as palavras começam a comer umas as outras, num processo de loucura.”*

Rogério Duarte em Debate Cultura e Loucura Brasileira

Tendo fugido do Rio de Janeiro, Rogério Duarte refugiou-se na Chácara do Limoeiro, propriedade de seu pai em Feira de Santana, interior da Bahia, e deu início a um processo que foi posteriormente chamado por ele de *insílio*. Enquanto seus companheiros tropicalistas Caetano e Gil, assim como outros intelectuais e artistas da época, foram forçados ao exílio sendo enviados para o exterior, Rogério foi, segundo sua interpretação dessa vivência, forçado ao insílio, tendo de fugir para o interior do país e para dentro de si mesmo.

De 68 a 78 vivi, a princípio na clandestinidade e em seguida no que eu chamei de insílio, uma espécie de exílio interno em diferentes regiões do Brasil. Desiludido pelo fracasso do marxismo e o desbaratamento do tropicalismo, acabei me ostralizando entre Salvador e minha terra natal, sem profissão, emprego ou perspectiva de reintegração na vida social. (DUARTE, 2011).

Durante o período em que estive na Chácara do Limoeiro, Rogério não saía do quarto e aparentava se encontrar em um estado de depressão profunda. Seu pai, preocupado com sua situação, queria que ele saísse daquele estado e começasse uma nova vida. Rogério lhe disse que não podia fazer isso, porque estava comprometido com o conteúdo de uma caixa onde guardava todos os seus escritos, desde os da adolescência (COHN, 2009). Seu pai então lhe sugeriu que se aquela caixa o incomodava, o que ele deveria fazer era se livrar dela. Seguindo o conselho de seu pai, Rogério fez um círculo de pólvora e dentro dele ateou fogo em sua obra literária: livros e peças que ele havia escrito no Solar da Fossa, um livro de memórias, poemas da adolescência e outros sobre sua experiência no Rio de Janeiro com o tropicalismo e com a marginalia foram todos incinerados pelo ato de auto-imolação que a paranóia e medo que sentia na época o levaram a realizar.

Foi uma espécie de repressão introjetada, não um medo direto de que os militares descobrissem aquilo. Simplesmente fiz um círculo de pólvora e queimei tudo. Foi um ato de automutilação, talvez determinado pela introjeção da própria ditadura. (SANCHES, 2003).

Alguns desses escritos escaparam da destruição, seja por terem seus versos registrados na memória de amigos, ou do próprio Rogério, ou por terem sido preservados fora da caixa incinerada. Sobreviveram então como resquícios de uma obra em pedaços, ruínas do que ela haveria de ter sido.

Um desses textos preservados foi o relato sobre a experiência da tortura, intitulado *A Grande Porta do Medo*, do qual extraí as partes da escrita de Rogério que, junto com a minha, constroem o texto deste capítulo três. Esse relato preservado foi escrito a pedido de Rubem Braga e de Fernando Sabino, donos da Editora Sabiá, que tinham a intenção de publicá-lo na forma de um livro, o qual, além do relato de Rogério, seria composto também pelo de seu irmão Ronaldo. Com a promulgação do AI-5 as condições para publicação desse livro se viram desfeitas e, pouco tempo antes de fugir para o interior da Bahia, Rogério entregou o texto *A Grande Porta do Medo* ao psicanalista Hélio Pelegrino, tendo pedido que ele fosse o fiel depositário desse seu relato<sup>89</sup> (COHN, 2009).

---

<sup>89</sup> O relato veio a ser publicado e divulgado somente em no ano de 2003, com o lançamento do livro *Tropicaos*, trabalho que reúne uma série de importantes textos de Rogério e que foi fruto do trabalho de pesquisa de Naran Matos Teixeira, bem como a amizade que esse pesquisador veio a desenvolver com Rogério e sua família. Quando estive em Salvador, para realizar a entrevista que

No início do ano de 1969, Rogério Duarte, apesar das dificuldades pessoais que enfrentava, deu continuidade à sua produção artística, que cada vez mais começou a dialogar com aspectos geralmente considerados como contraculturais, além de expressar, em uma estética radical, o momento crítico pelo qual vinha passando desde abril de 1968.

Antes de tratarmos diretamente algumas dessas obras e relacionamentos de Rogério Duarte com a contracultura e pessoas a ela associadas, considero pertinente apresentar uma reflexão que o mesmo elaborou acerca desse assunto no ano de 2002, em uma palestra intitulada *Encontro para Nova Consciência*, realizada em Campina Grande.

Nessa fala, Duarte argumentou que ele, de fato, não teria intencionado diretamente fazer “contra” cultura, tendo sido inclusive formado e influenciado por uma geração de pensadores que se importavam muito com a ideia de nação brasileira e os valores a ela subjacentes. Nesse sentido as atividades e produções com as quais ele se envolveu, principalmente no final dos anos 60 e início da década de 70, bem como toda a movimentação que veio a ser tomada como contracultural, não estariam claramente filiadas a nenhum programa internacional, sendo algo que, de acordo com sua perspectiva, teria sido uma decorrência da própria conjuntura histórica brasileira.

Essa conjuntura, segundo Duarte (2002), foi aquela na qual os caminhos para se produzir cultura no país de um modo mais institucional e vinculado a estruturas oficiais teriam sido fechados a partir do golpe de 1964 e mais ainda a partir do AI-5, em 1968. Isso fez com que determinados produtores culturais fossem “empurrados para o gueto da contracultura”. Essa reflexão, elaborada por Duarte, em partes se encaixa com a de Coelho (2010), quando ele analisa a cultura marginal, ou marginalia, do início dos anos 70 e argumenta que essa dita marginalidade foi uma escolha estética consciente, tomada por um determinado grupo de artistas que viam esse espaço como o único viável dentro daquele contexto

---

será analisada no quarto capítulo, tive uma conversa com o filho de Duarte, também chamado Rogério, na qual ele me contou que foi um dos colaboradores no processo de recuperação dos textos que vieram a compor o livro.



para se continuar produzindo uma arte de invenção radical brasileira. Sendo bem explícito quanto a isso, Duarte colocou,

Mas eu gostaria de esclarecer que no Brasil, pelo menos na minha geração, nosso processo não tinha esse aspecto formal de contra cultura, ou underground. [...] Então o que ocorre é que nós que fizemos esse percurso fomos mesmo banidos da possibilidade de atuar dentro das instituições sociais, que estavam voltadas para defender interesses que nós não considerávamos como nossos legítimos objetivos e interesses. Então a coisa começa mais ou menos por aí, até que a gente percebe no desenvolvimento desse processo que a coisa não se dava só em escala nacional, o processo era realmente planetário e que não bastava, entendeu, se colocar como uma oposição a uma situação local, mas que era realmente fundamental desenvolver uma postura de resistência. Então todo o processo que nós vivemos, que a gente é chamado de contracultura, na verdade, eu gostaria de fazer um reparo, eu acho que contracultura realmente era a cultura oficial. Por que a cultura verdadeiramente nunca poderia ser considerada um mal para a gente se colocar como contra, que seria, por que ser contra a cultura? Kierkegaard afirma que a cultura é o único caminho válido que o homem tem para encontrar a si mesmo. (DUARTE, 2002).

Um dos principais argumentos que Rogério Duarte levantou para defender a ideia de que o movimento vivenciado no Brasil a partir de final dos anos 1960 não poderia ser considerado como de “contra” cultura é o de que esse movimento não seria somente de antítese, pelo fato de ter proposto “soluções, caminhos, alternativas concretas, racionais, viáveis, inteligentes, profundas para o problema da vida humana na Terra” (DUARTE, 2002).

Apesar dessas reflexões, considero metodologicamente útil me referir ao processo de transformação de pensamento e comportamento da juventude, ocorrido nesse momento histórico como contracultura. Através desse conceito (mesmo considerando as especificidades e particularidades da forma pela qual esse movimento se expressou no Brasil), essa manifestação pode vir a ser comparada e pensada enquanto uma refração local ou ebulição concomitante de uma transformação global.

Isso não significaria concordar com a ideia de que o que ocorreu no Brasil teria sido uma mera consequência ou expansão da contracultura, tal como ela se manifestou em outros países. Mas, um esforço por considerar aquilo que foi proposto e criado por um grupo de intelectuais, artistas e jovens brasileiros dentro do próprio contexto mais amplo da contracultura. Busco, então, pensar esta manifestação como um acontecimento propiciado por uma conexão global, situação

essa que, a partir daquele período, intensificou-se cada vez mais por conta dos desenvolvimentos tecnológicos, das telecomunicações e da indústria cultural.

Conceber a história do fenômeno contracultural com sua gênese nos Estados Unidos, e posterior difusão por outros países, implicaria em subentender que os EUA eram único centro criativo da época, enquanto o restante das nações aguardava passivamente a influência norte-americana. (KAMINSKI, 2009, p. 22).

Desse modo, a partir de tal perspectiva, tal como coloca Kaminski (2009), podemos considerar que o repertório de representações constituintes da contracultura foi de fato recontextualizado e ressignificado, tanto nos EUA, como na Europa e no Brasil. Sendo que em solo brasileiro, a contracultura teria sido ativamente adaptada para articular o lastro internacional com as questões do cotidiano da realidade local.

Tendo em mente essas considerações, podemos agora apreciar alguns dos momentos, relacionais e artísticos, nos quais Rogério Duarte esteve diretamente relacionado com a contracultura no Brasil, mesmo que, tal como ele afirma, tenha sido levado a ela de um modo forçado pela conjuntura política repressiva na qual o Brasil se encontrava. Um desses trabalhos foi a capa para o terceiro disco de Gilberto Gil, conhecido como *Cérebro Eletrônico*.



## VII

*Eu enlouqueci de repente entre o martelo e a o sino batendo aflito. Tudo o que é fraco tudo o que é mirto. Oh juventude dependente e escrava de tudo. Depois do que passei, oh desventura. Quantas vezes já nasci. Eu já estava para dizer, estou preparado para morrer, atire. Pensei, é como viajar de teco-teco com um piloto tresloucado. Mas haverá então a chance de sonhar com a glória? Qual a probabilidade de existir mesmo Deus? Era o sonho com o embrulho de jornal manchado de sangue em que levamos nossa mãe esquartejada. Era o sonho com o tiro no jardim. Era o sonho com medo de sair pela porta. Era o sonho com a namorada nos abandonando. Era o sonho com o edifício perigoso em cima do Bob's. Ou era a própria realidade: eu sou um homem marcado, eu desagradei os exércitos. Ouvi uma voz que dizia: não tema diante deles, pois que suas palavras são falsas. Não digas eu sou um menino porque virá de mim uma força, mas era só uma voz ao lado. Orfeu diante da morte. Tanta violência, tanta ternura. Essa vontade de deixar um documento acaba me matando.*

*Tocavam Miriam Ma Keeba (para-pata), Soy Loco por ti América, Guantanamera. Anunciavam a morte de Assis Chateaubriand, Martin Luther King, Jim Clark campeão de corridas internacionais que bateu de encontro a uma árvore quando passeava tranquilamente. Os corredores do quartel só mostravam mistério aos meus olhos plúmbeos. Era bom o ruído da chave na cela, ou era terrível? Era logo terrível e depois bom ou era logo bom e depois terrível? Sei lembrar que às vezes era bom e às vezes era terrível. Era uma voz doce, mas nunca o suficiente, embora já o fosse demais. Mas era bom aquela voz que segurava minha mão e dizia. Olhe isso aqui é o arroz isso é carne. Me digam amigos de que quem sou menos louco. Digam meus inimigos de que quem sou mais louco.*

Nessa capa, onde temos a reprodução de um poema-desenho de Duarte, vemos a expressão das questões metafísicas nas quais tanto Gil<sup>90</sup> como Rogério estiveram envolvidos durante este período. Além disso, ao meu ver, o poema contido na capa expressa a busca por vislumbrar algo que esteja para além do medo, uma vida e uma busca que se afirmem apesar desse sentimento que marca presença, não somente no texto, como também na cruz e na caveira que se destacam fortemente na arte da capa.

Esse desenho foi, segundo seu autor, feito num momento de compulsão. Do lado esquerdo da cruz, o texto foi escrito de cima para baixo. Do lado direito, só é possível compreender o texto se a leitura for realizada de baixo para cima, fazendo com que a última palavra passe a ser a primeira. Essa obra, segundo Rodrigues (2008), deu forma a uma reflexão sobre as pesquisas alquímicas nas quais Rogério se envolveu naquele período (RODRIGUES, 2006).

Esse disco contém algumas das canções compostas por Gil nos meses em que esteve na prisão, bem como algumas outras feitas no período de pré-exílio, durante o qual esteve em Salvador<sup>91</sup>, momento em que intensificou sua amizade com Rogério Duarte. Uma das músicas, a faixa final, chamada *Objeto Semi-Identificado*, (a mais experimental do disco) foi uma parceria com Duarte. Essa faixa, que mais se assemelha a uma instalação sonora, foi montada a partir das falas de Gil e Duarte, as quais são intercaladas e sobrepostas por efeitos sonoros, colagens musicais e futuristas montadas por Rogério Duprat<sup>92</sup>, o maestro dos tropicalistas.

<sup>90</sup> Gilberto Gil também teve na prisão um momento importante para o despertar de seu interesse em assuntos esotéricos. Segundo Caetano Veloso, “o próprio Gil não tem dos dias de cela e xadrez uma lembrança tão amarga ou tão recorrente quanto a minha. Tendo percebido cedo que algo assim poderia acontecer, e em tudo mais adulto do que eu, em vez de simplesmente se sentir aniquilado, pôde ao menos tentar transformar a experiência em algo produtivo para sua formação. Na cadeia ele achou oportunidade para exercer uma espécie de ascetismo, deixou de comer carne, adivinhou sabedorias orientais que o levaram a estudos posteriores e à alimentação macrobiótica. Esta última, literalmente, mudou sua vida: seu corpo, sua pele, seu temperamento mudaram para melhor e para sempre. Enquanto eu apenas descobria que o sofrimento não serve para absolutamente nada.” Além disso, apesar das posturas radicais de Duarte quanto aos rumos do tropicalismo, tanto Gil como Caetano continuaram cultivando uma forte amizade com ele. Nesse período em específico a amizade com Gil se intensificou pelo fato que tanto Duarte, quanto o músico investiram pesadamente na busca de conhecimentos esotéricos.

<sup>91</sup> Caetano Veloso e Gilberto Gil, após terem sido presos, no 27 de dezembro de 1968, foram transferidos do Rio de Janeiro para Salvador na quarta-feira de cinzas de 1969, quase dois meses depois, onde ficariam em prisão domiciliar até julho de 1969 (RODRIGUES, 2006).

<sup>92</sup> Maestro paulista ligado a experimentalismos de vanguarda que foi um dos principais responsáveis, juntamente com Júlio Medaglia, por imprimir um caráter vigorosamente inovador nos arranjos das músicas tropicalistas.

*Objeto semi-identificado* se configurou como um discurso hermético de vanguarda, sendo uma espécie de bricolagem de trechos dos cadernos de Duarte e Gil, escritos durante o período de três meses em que os dois amigos conviveram em Salvador, convivência esta que incluiu uma espécie de retiro em uma casa redonda, no meio da mata, para discutir e praticar assuntos esotéricos (CALADO, 1997). Para Gil, (informação de seu website) esses cadernos foram frutos das especulações sobre sobrenaturalidade e hiper-realidade, das leituras sobre yoga e das elaborações que tiveram de suas meditações no período em que estiveram presos.

*Objeto Semi-Identificado*, além de ser uma obra de vanguarda formal<sup>93</sup>, apresenta alguns dos temas que, a partir de 69, passariam a povoar o pensamento desses dois artistas, os quais tiveram, a partir deste ano (chamado por Luiz Carlos Maciel de Ano I da Nova Era<sup>94</sup>), suas trajetórias definitivamente influenciadas pela temática esotérica e espiritual,

[...] A morte, o casamento do feitiço com o feiticeiro. A morte é a única liberdade, a única herança deixada pelo Deus desconhecido, o encoberto, o objeto semi-identificado, o desobjeto, o Deus-objeto.

- O número 8 é o infinito, o infinito em pé, o infinito vivo, como a minha consciência agora.

- Cada diferença abolida pelo sangue que escorre das folhas da árvore da morte. Eu sou quem descrevia o mundo a cada nova descoberta. Ou apenas este espetáculo é mais um capítulo da novela 'Deus e o Diabo etc. etc. etc.'

- O número 8 dividido é o infinito pela metade. O meu objetivo agora é o meu infinito. Ou seja: a metade do infinito, da qual metade sou eu, e outra metade é o além de mim. (trecho de *Objeto Semi-Identificado* DUARTE, 2009, p. 113).

Essa viagem na qual embarcaram Gil, Rogério e muitos outros daquela geração, estava em consonância, ainda que por caminhos diversos daqueles trilhados em terras estrangeiras, com a difusão internacional da contracultura – essa maré neo-romântica que, segundo Risério

---

<sup>93</sup> “Quem comprou o disco em 1969, ao ouvir *Objeto semi-identificado* deve ter se lembrado de *Revolution 9*, do álbum branco dos Beatles, de um ano antes. Não era uma cópia, mas sim duas trajetórias diferentes, a dos Beatles e a de Gil (com suas respectivas turmas), desembocando num mesmo lugar (quântico). O namoro entre tropicalistas e as estratégias sonoras barulhentas da música contemporânea era antigo. Vinha pelo menos dos Seminários Livres de Música da UFBA, com Koellreutter a frente, que trouxe até David Tudor para tocar John Cage em Salvador.” (VIANA, 2012).

<sup>94</sup> “1969 foi o Ano 1 da Nova Era. Digo isso não por alguma revelação esotérica, astrológica ou ocultista de qualquer matiz, mas simplesmente baseado na mera observação dos fatos. O *vácuo histórico e existencial, inventado pela ansiedade conservadora nos anos 60, acabou por inevitavelmente abrir espaço virgem, penetrando por novas ideias, novas sensações principalmente, novas maneiras de ver e de sentir*. O terreno estava limpo, não dava para acreditar em nada, tinha que começar tudo de novo. Foi o que fizemos” (MACIEL, Luiz Carlos 1987, p. 88, grifo nosso).

pode ser definida como uma movimentação estético-psicosocial que se espalhou entre nós. Concentramo-nos, com intensidade variável, em coisas como orientalismo, as drogas alucinógenas, o pacifismo, o movimento das mulheres, a ecologia, o pansexualismo, os discos voadores, o novo discurso amoroso, a transformação here and now do mundo etc. Eram esses os elementos fundamentais de nossa ecletíssima – e, não raro, patafísica – dieta de então, configurando-se a partir do sonho de superar a “Civilização Ocidental”... Era impressionante a confiança que tínhamos na possibilidade de construir um mundo radicalmente novo. Tudo parecia ao alcance das mãos. (RISÉRIO, 1996, p. 27).

O desbunde<sup>95</sup>, tal como a postura contracultural veio a ser conhecida no Brasil, foi uma das faces de um sentimento que se fez muito presente naquele início da década de 1970, aquele segundo o qual os caminhos “tradicionais” da transformação social estavam bloqueados, fazendo com que as velhas estratégias já não tivessem mais o que oferecer (RISÉRIO, 1996). A outra face dessa constatação foi a guerrilha, urbana e rural, que ganhou adeptos naquele período, sendo então duramente reprimida pela ditadura.

Apesar de configurarem os pólos mais representativos da postura que a juventude de então veio a tomar, obviamente que não eram somente esses dois caminhos que se ofereciam como alternativas. Caetano Veloso foi, inclusive, um crítico daquele clima esotérico que tomou de assalto as rodas de conversa em 1969,

Era uma época em que se alimentavam alucinações, fantasias de outras dimensões, misticismos vários. Gil estava interessado em religiões orientais e ouvia com interesse histórias sobre discos voadores. Além das drogas e da política, os assuntos ocultos e esotéricos atraíam quase todos os nossos conhecidos. Por toda parte se mesclava um medo das sombras com a alegria de livrar-se da cadeia da causalidade. Eu tinha verdadeiro ódio a essa perene fome de assombros e milagres. (VELOSO, 2008, p. 188).

Diferentemente de Veloso, Rogério Duarte e Gilberto Gil foram se aprofundando cada vez mais em temas esotéricos e relativos à fuga do paradigma comum de racionalidade<sup>96</sup>. Além dessa postura ter tido consequências na produção artística de Rogério Duarte, essa busca foi fomentada por mais uma experiência

---

<sup>95</sup> “Esse nome que a contracultura ganhou entre nós – a bunda tornada ação com o prefixo des a indicar antes soltura e desgoverno do que ausência – deixava o hip – quadril – dos hippies na condição de metáfora leve demais. Desbundar significava deixar-se levar pela bunda, tornando-se aqui como sinédoque para ‘corpo’.” (VELOSO, 2008).

<sup>96</sup> “Eu me firmei naquilo, daí em diante – Gil sabe – nós ficamos um período naquela casa redonda fazendo macrobiótica e todo nosso processo místico, eu como Gil tivemos anos de troca de experiências na busca de uma outra verdade.” (COHN, 2009, p. 159).

limite, considerada por ele também como correlacionada à constante desestruturação vivenciada após o período da prisão e da tortura.

No início de 1970, Rogério Duarte voltou ao Rio de Janeiro após uma frustrante experiência na qual perdeu os rolos de um filme que estava realizando juntamente com Luiz Gonzaga, no interior da Bahia, em uma cidade chamada Exu. Num acidente de carro que sofreram, os rolos de filme foram todos extraviados na estrada e a frustração decorrente dessa perda levou Rogério Duarte a uma forte crise depressiva (DUARTE, 2003).

Segundo ele, tendo ficado semanas sem conseguir dormir por conta da velocidade de mente, já sem alternativas, seguiu o conselho do amigo Waly Salomão<sup>97</sup> de buscar ajuda em um manicômio. Rogério Duarte, segundo conta, pediu ao próprio Waly que o levasse ao hospital Pinel para internação, pois de tão desgovernado que estava já não tinha outra escolha (LEAL, 2009).

As informações disponíveis a respeito das datas e períodos de internação são esparsas e pouco claras, o que se sabe com certeza é que após ter sido admitido no Pinel, Duarte foi posteriormente transferido ao Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro, onde pouco tempo depois Torquato Neto também seria admitido.

---

<sup>97</sup> “Waly Salomão foi uma das figuras mais fecundas e heterogêneas da vanguarda brasileira. Não é à toa que Caetano Veloso, em música dedicada a ele, diz: ‘tua marca sobre a terra resplandece [...] e o brilho não é pequeno’. Baiano, filho de sírio com sertaneja, Waly foi ponta de lança de uma geração de poetas que – num movimento de resistência à censura – contrariaram os princípios formais da tradição e pensaram a produção literária a partir de sua articulação com as outras artes, o que contribuiu para sua escrita tão permeável às diversas manifestações do inquieto cenário cultural no Brasil das décadas de 1970 e 1980.” (SALOMÃO, 2014).



## VIII

*Os homens que passaram pelo que eu passei e não se levantaram contra estão sendo vítimas de uma fraude criada por eles mesmos. Com isso não quero dizer que meu ato me tenha livrado do risco de por minha vez agir de má fé. Não existe abrigo nem mesmo para ilusão de se ter um abrigo. Só que esse risco eu descobro que não comecei a correr agora, diante do problema atual de tomar uma decisão, o risco começou antes mesmo de mim. O risco é a tarefa comum da humanidade que me permite a vida, a linguagem, todos os vícios e todas as virtudes.*

*Eu disse que fui escolhido, algumas pessoas a quem disse olharam-me de soslaio, como se tivesse enlouquecendo. Mas quem tiver ouvidos mais uma vez ouça: EU FUI ESCOLHIDO. Entre os 80 milhões eu fui escolhido. Haverá alguma sandice em dizer que fui escolhido? Será que não entenderão o significado desta frase?*

*Entre milhões de espermatozoides nos culhões do meu pai EU FUI ESCOLHIDO. Haverá algum privilégio nesta escolha? Haverá algum privilégio em ser escolhido no escuro de uma rua, ser levado para um quartel e ser torturado? Ou será que as pessoas pensam que eu fui com os meus próprios pés até a Vila Militar e pedia a um grupo de paranoicos que me aplicassem choques elétricos, na boca, nas axilas, nas orelhas? Para depois ir aos jornais e figurar nas primeiras páginas ao lado do Dr. Barnard?*

*Quero dizer com isso que o mesmo aconteceu com Edson Luís e com você. A diferença entre os vivos e mortos está em que os mortos não existem. E não existe abrigo contra a nudez.*

*Há uns quatro dias que não escrevo. É o medo na sua forma mais eficaz, aquela que não aparecem em nenhum sintoma. Verifico que o medo agiu profundamente sobre este relato fazendo com que eu me mantivesse à superfície das situações mais difíceis. O medo é sempre o mesmo, o medo da vida ou da morte. Durante estes quatro dias eu tentei escapar. Lembro do quanto perdi tempo olhando no espelho durante estes dias. Por isso não me sinto bem agora. Verifico o quanto falta-me ainda de autenticidade para fazer face ao que pede a vida. É assim que o mundo termina, não com um golpe, mas com um soluço. É assim que eles nos matam sem que sintamos, apesar de tudo volto a tentar, e voltarei sempre que restar algum alento na alma.*

No pavilhão Ulisses Pernambucano do Hospício Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, o diagnóstico foi: demência precoce ou esquizofrenia (COHN, 2009). Lá, segundo conta, Rogério perdeu uma veia do braço direito atingida pela flebite decorrente de uma injeção “sossega-leão” que levou ao ser internado. Os internos do hospício andavam de pés no chão e cabeça raspada e nas refeições tinham de dividir uma colher sem cabo com outro interno para poderem se alimentar (DUARTE, 2003).

Durante o período em que esteve internado, a sensação de marginalidade que Rogério já vivenciava se aprofundou ainda mais, em relato ele afirmou que pensava: “É assim que esse país recompensa o meu talento... Foi assim com Ezra Pound, Wilhelm Reich, Oscar Wilde ou Maiakovski” (DUARTE, 2003, p. 49). Relacionando a experiência da loucura com a da tortura, ao mesmo tempo em que demonstrou que uma abertura para o lado espiritual esteve relacionada com um afastamento da razão tradicional, Duarte coloca que

Na prisão tive meu primeiro contato com o lado místico. Enquanto meu irmão lia livros de engenharia, eu lia a Bíblia. Aí, tive umas visões. Quando eu estava louco, fiz um cristo de braços abertos com as mãos cortadas. Em vez do ‘INRI’ do crucifixo, no meu estava inscrito ‘INRIO’, como se eu fosse o Jesus dessa época. Esse foi meu primeiro surto religioso. Foi aí que notei que a razão não me dava resistência para enfrentar aquele sofrimento. Por que quando você se vê numa situação dessas, você tem que compreender sua verdade suprema. (DUARTE, entrevista ao Jornal A Tarde, 21/09/2008).

A experiência da loucura foi também a vivência de uma geração. Ter passado por uma internação manicomial nos início dos anos 70, no Brasil, adquire um significado especial quando consideramos como a própria ideia de loucura era interpretada e considerada por aquelas pessoas, que passaram a se relacionar e a praticar as ideias contraculturais. Para Cláudio Novaes Coelho (2006), ao reduzir a racionalidade à racionalização autoritária, a contracultura<sup>98</sup> acabou por colocar a negação da racionalidade enquanto tal como a única possibilidade viável de questionamento da sociedade vigente; daí a adoção da “loucura”.

---

<sup>98</sup> “para a contracultura, só importaria o conhecimento que saltaria no entre-lugar, no entre-tempo da percepção e do pensamento, explorando as rachaduras da linguagem; soltar a mente dos limites da razão, viver a loucura, o desejo e o êxtase.” (FAVARETTO, 1996, p. 32).

Desse modo, para Coelho (2006), a loucura tinha um duplo aspecto para aquele grupo. Ao mesmo tempo em que era assumida pelos “malucos” como forma de se diferenciarem daqueles que eram normais, ou, de acordo ao linguajar da época, “caretas”, a loucura era atribuída como estigma pelo Estado (e seus representantes na sociedade, como pais e médicos psiquiatras), como forma de repressão aos dissidentes, o que se expressava em prisões e internamentos, muitas vezes forçados.

Essa loucura assumida pela contracultura foi uma forma de negação de um tipo específico de razão, que foi então considerada como a raiz do autoritarismo. Para entendermos mais profundamente essa relação entre razão e autoritarismo, que foi percebida pelos jovens desta época que aderiram à contracultura, podemos mais uma vez recorrer a Naffah Neto (1983) principalmente na reflexão que ele elabora acerca de qual seria a racionalidade subjacente à situação social que tornou possível a instituição do Terror.

Para o autor, que se apóia em Hegel e Horkheimer para realizar sua hipótese, o processo que embasou os movimentos históricos que levaram à instituição do Terror, como foi o caso das ditaduras na América Latina, foi aquele no qual se tentou transformar um uso específico e subjetivo da razão (aquele no qual ela é tomada em seu aspecto utilitário) em uma Razão Universal. Os meios para tal empreitada de imposição do Um perante o Múltiplo interessam na medida em que sejam capazes de ser úteis e eficazes, no sentido de impor essa razão que se quer absoluta: “Ora, um mundo regido por uma Razão Utilitária é um mundo negado em sua opacidade e complexidade, a exigir do ser humano um trabalho paciente e árduo de conquista de um saber verdadeiro.” (NAFFAH NETO, 1983, p. 42).

Naffah Neto (1983) argumenta que o tipo de razão que imperava no Brasil antes do golpe de 64, tanto na esquerda como na direita<sup>99</sup> era fundamentalmente Utilitária, situação que preparou o golpe militar de 64, a ditadura militar e o advento do Terror. Apropriando-se das ideias de Horkheimer, através da expressão “razão utilitária”, o autor está se referindo a um tipo de apropriação subjetiva da razão, que

---

<sup>99</sup> Para comprovar sua hipótese Naffah Neto desenvolveu uma análise da visão de mundo expressa na ideologia de Segurança Nacional, que embasou o golpe e as práticas dos militares de combate ao “terrorismo comunista”, bem como das ideias expressas pelo ISEB, instituição que fornecia muitas das bases intelectuais para as ações de esquerda do período.

a reduz a uma relação entre meio e fins, deixando de questionar sobre a racionalidade do objetivo. Nesse sentido,

A razão subjetivada tende a esvaziar o mundo e o pensamento de qualquer significado próprio, mecanizando-os e reduzindo-os ao cálculo abstrato, até chegar a erigir a ciência positivista como a autoridade máxima que deve comandar o mundo, o que, por sua vez, redundará numa arbitrariedade de quaisquer valores éticos e políticos. [...] ou seja, é a razão subjetiva que, ao mesmo tempo, funda o positivismo da ciência e a arbitrariedade dos valores, ao separar do real do domínio do manipulável e do controlável e ao erigir essas categorias como as únicas passíveis de racionalidade. Aqui temos uma inflação do interesse pessoal num mundo transformado em cálculo abstrato, quer dizer, em utilidade; ancorada no positivismo da ciência, a universalidade é buscada também de forma imediata e abstrata: a razão é emancipada do mundo para se transformar no puro projeto da ciência positiva, a se realizar não importa por que meios. Como a ética e a política estão destituídas de racionalidade, a ação social fica relegada à pura arbitrariedade no plano dos meios, enquanto a ciência comanda as metas finais. Desta forma, os universais abstratos – a Unidade Nacional, a Comunidade – só poderão se realizar pela negação das diferenças dos interesses singulares, ou seja, pelo Terror. (NAFFAH NETO, 1983, p. 47).

Desse modo, podemos compreender a afirmação de Heloisa Buarque de Hollanda (1979) de que a contracultura, com o seu empenho na procura de uma nova forma de pensar o mundo, via na loucura uma perspectiva capaz de romper com a lógica racionalizante tanto de direita como de esquerda.

Tendo em vista aquele duplo aspecto da loucura apontado por Coelho (2006) a negação da razão acabava por colocar aqueles que aderiam a essa visão de mundo em uma situação delicada. Se houvesse uma identificação direta e inescapável da razão com a razão subjetivada, não haveria outra saída senão a loucura completa – no sentido pejorativo da experiência, no qual ela faz com que o indivíduo não possa mais dar significado à sua vivência, perdendo assim a capacidade de se relacionar com os outros.

## IX

*Por que todos os prédios são perigosos? Chego até a porta e vejo uma criança louca, e ela está murmurando para si mesmo sons surdos e ritmados. Será que ela sabe, eu me perguntei. Isso já é um sinal de loucura. Recuei assustado aos limites do senso comum.*

*Mas agora reflito, estará o senso comum, a razão do dia-a-dia, aparelhada para captar as informações obscuras do nosso tempo? O qualquer palmo de lógica terá que ser ganho numa vitória concreta sobre o absurdo?*

*Enquanto eles estiverem à solta, e eles estarão à solta por toda a minha eternidade possível, caberá sempre cogitar das probabilidades menos habituais.*

*Durante meus oito dias de tortura eles me privaram de toda e qualquer remota certeza que porventura ainda houvesse em mim. Mas eu sei que não me enlouqueceram, ou então a loucura é apenas a abertura para as hipóteses proibidas.*

*Durante aquelas noites ouvíamos sempre gritos de outros torturados, mas como poderemos saber que não era somente o eco de nossos próprios gritos, aprisionado no silêncio noturno do quartel? Qualquer exagero que exista nessas considerações nunca poderá ser comparado ao exagero deliberado e intencional que costumamos a fazer sobre a ideia de nossa segurança. [...]*

*Não existe a chamada predisposição à loucura, ela, a loucura, é apenas uma pobreza maior. Quando eles nos privam de nossas referências, de nossa linguagem, só resta a lucidez solitária da loucura. A própria loucura não existe, mas a nossa incapacidade de responder às mensagens arriscadas dos alucinados. Só existe a nossa loucura e ela nós abandonamos nos cubículos do sono. Perde-se a razão como se perde um braço, um amigo, como se perde o bonde ou a esperança. Seria fácil dizer que passei por uma grande experiência, mas a verdade é que não se trata de uma experiência como tomar drogas, ou fazer uma excursão, pois não existe retorno.*

É a partir dessa reflexão, que demonstra as raízes da aproximação entre a contracultura e a loucura, que podemos compreender o esforço presente nos adeptos da primeira em buscar outros paradigmas de pensamento, de realidade, de racionalidade e conseqüentemente de vida. Trazendo o foco de seus esforços de transformação para o indivíduo, essa postura contracultural começou a formular aquilo que Buarque de Hollanda (1979) chamou de “Nova Sensibilidade”.

Após o seu primeiro internamento, Rogério Duarte continuou sua produção artística e, segundo ele, mergulhou de cabeça na contracultura e buscou desenvolver o aspecto mais radical daquilo que ele considerava como tropicalismo (DUARTE, 2003). Uma das obras mais significativas desse período foi a participação que ele teve no jornal alternativo chamado *Flor do Mal*.

A imprensa alternativa, que ocorria em periódicos como o *Pasquim* e o *Verbo Encantado*, além daquele no qual Rogério Duarte teve uma participação decisiva, foi a principal forma de divulgação do ideário contracultural. A importância desse tipo de imprensa naquele momento foi tamanha que Luiz Carlos Maciel, por conta de sua coluna no *Pasquim* chamada *Underground*, veio a ser considerado como o “guru” da contracultura no Brasil.

A coluna *Underground* foi um dos principais espaços de apresentação e discussão das ideias contraculturais, como discos voadores, alucinógenos, liberação sexual, misticismos e o rock. Segundo Buarque de Hollanda para o grupo de artistas que estiveram envolvidos com a propagação da contracultura no Brasil, a pessoa de Rogério Duarte também tinha um significado especial,

À propósito, parece-me fundamental lembrar o papel desempenhado, neste grupo, por Rogério Duarte. Músico, cineasta, designer, poeta, ator, Rogério é como que eleito feiticeiro e pajé dessa tribo. Investido de um ‘saber superior’ avalizado por um bom número de leituras e de um ‘poder’ conferido pela experimentação sensível limite, até mesmo próxima da loucura, Rogério traz em si os índices constitutivos da vivência tropicalista. (HOLLANDA, 1979, p. 81).

Para Buarque de Hollanda (1979), essa importância se viu concretizada no tratamento que foi dado ao poema de Duarte numa revista muito importante para esse período, a edição única de *Navilouca*. Nesta revista, organizada por Torquato Neto e Waly Salomão, um poema de Rogério se encontrava como sendo o único que aparecia como manuscrito. De acordo com Buarque de Hollanda (1979), o texto de Rogério Duarte é de maior importância, na relação direta do papel social que

desempenha: “menos que uma construção literária, Rogério fala coletivamente, como que psicografando o sentimento de uma geração”:

)E

&

Sendo eu o feliz proprietário de uma  
Inteligência verdadeiramente fantástica  
Aprendi desde cedo a rir da desgraça alheia  
Como se fosse um poema doloroso demais  
Para você &

&

A gente deixa de escrever quando sente que as  
Queixas fundamentais já foram formuladas  
E a gente perde, vai perdendo aquele inicial  
Entusiasmo pela palavra &

)E

Desenhar sobre as velhas

Matrizes

GOSTO DESGOSTO

Desenhar sobre as velhas matrizes

Nossos mais íntimos pensamentos

POR ISSO NÃO ME POVOA MAIS

O FANTASMA DA POESIA

(DUARTE, 2009, p. 10)

Esses periódicos alternativos, juntamente com a poesia produzida na época, eram sintoma e expressão de uma mudança significativa no campo cultural brasileiro. Mudança essa que foi evidenciada em uma matéria do dia sete de janeiro de 1972, publicada no caderno B do Jornal do Brasil:

O movimento hippie se encontra diante de uma nova realidade: o fim da década de 60... A contracultura, para sobreviver, se individualizou. Deus voltou a existir. De um movimento massificante e amplo, o underground se trasladou para o nível da consciência individual. A felicidade agora está na estrada, on the road, no campo e – inexoravelmente – na solidão de cada um. (JORNAL DO BRASIL, 1972, p. 1 *apud* CABO, 2013).

O periódico *Flor do Mal* foi uma experiência radical no sentido de buscar uma nova linguagem que estivesse completamente atenta com as mudanças em curso no campo cultural e comportamental do período. A estética escolhida por Duarte ao realizar a diagramação e apresentação gráfica do periódico rompiam completamente com as escolas racionalistas de design, sendo que, para os mais conservadores, ela se parecia mesmo era com os desenhos em cadernos realizados por loucos em manicômios (MACIEL, 1996). De fato, alguns amigos que Rogério fez no tempo em que esteve internado fizeram algumas participações na revista e, tal

como a análise apresentada neste tópico revela, ser considerado “coisa de maluco” era algo extremamente positivo para os criadores desse jornal, que contou com a participação de Luiz Carlos Maciel, Torquato Neto, Rogério Duarte dentre outros.

Dentro dessa perspectiva um dos temas que mais se fez presente nas cinco edições de *Flor do Mal* – dentre outros como vida em comunidade, esoterismo e poesia – foi a antipsiquiatria, por conta da publicação de textos de David Cooper, psiquiatra sul-africano radicado em Londres e um dos fundadores dessa corrente de pensamento.

Segundo Oliveira (2011), a antipsiquiatria negava praticamente tudo aquilo que a psiquiatria tradicional afirmava a respeito da doença mental, fazendo com que o seu fundamento fosse a total extinção dos manicômios e a eliminação da própria ideia de doença mental. Para Roudinesco, em uma afirmação muito pertinente sobre a relação entre loucura e contracultura, que aqui estamos elaborando, a antipsiquiatria foi uma espécie de utopia que vislumbrava a “possível transformação da loucura num estilo de vida, numa viagem, num modo de ser diferente e de estar do outro lado da razão” (ROUDINESCO, 1998, p. 26).

Vemos então que, apesar de sua curta duração, esse jornal foi uma expressão significativa daquela mudança de atitude que aquela notícia do *Jornal do Brasil* anunciava. Acerca dessa mudança, Heloise Buarque de Hollanda (1979) assinalou que a contracultura, juntamente com seus elementos constituintes, como o rock, as drogas, o *underground*, e mesmo a psicanálise, contribuíram no sentido de incentivar uma recusa acentuada pelo próprio projeto do período anterior, que via na arte um instrumento para a luta política.

Dessa maneira, na medida em que ocorreu um progressivo desinteresse pela política, tal como era pensada e praticada em 1960, o engajamento na prática política foi, de acordo com Buarque de Hollanda (1979), substituído pela valorização da mudança de vida. Nesta perspectiva, o tema da desrepressão e da liberdade substituem os temas mais convencionalmente considerados políticos, dando lugar à função supostamente libertadora dos tóxicos, da sexualidade e da experiência com práticas espirituais diversas daquelas comumente praticadas, geralmente de origem oriental.

O que se percebe nessa situação, para Buarque de Hollanda (1979), é uma mudança de foco nas preocupações, uma alteração na direção de interesses, um remapeamento da realidade que tem como expressão o surgimento de uma noção



fundamental para esse período, que é a ideia de que não existe possibilidade de transformação ou revolução sociais sem que haja uma revolução ou transformação individuais.

É especialmente nesse sentido que *Flor do Mal* pode ser considerado, ao mesmo tempo, um elemento sintomático e gerador desse tipo de postura, como se pode atestar na seguinte passagem de uma matéria da primeira edição do jornal:

Alguma coisa mudou no planeta. De repente fez clic e despertaram os mágicos, místicos, andarilhos, freaks, pirados, piratas, heads, hippies, eles são conhecidos por ripes. Festivais secretos, como em Glastonbury onde tem fadas nos botões do jardim. Estradas, Easy Rider, Woodstock Nation, Isle of Wight, Altamon, Superstars, Hell's Angels, existe uma festa de iniciados mil no wonderground do planeta. Aquário é o novo, é o rock. É a pedra rolando, rolling stone, é let go. Mudou. [...] De modo que estamos entrando na Era de Aquarius, cujo elemento é AR. A Luiza me falou horas sobre Aquarius, mas eu esqueci tudo. Me lembro que aquarius é onda, é raio, é irradiação. Instant Karma. Sé sei que em sessenta em sete para ir a San Francisco, na Califórnia, você tinha que ir com flowers in your hand. E no dia 3 de setembro de 71 para ir ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro você tem que ir com uma rosa branca símbolo do Love-peace-and-sex. (ZÉ VICENTE in FLOR DO MAL, 1971).

No final dos anos 1970, Rogério veio a ser internado novamente, dessa vez em São Paulo. Segundo conta, o tratamento por ele recebido nesse segundo internamento foi um pouco mais brando, apesar dos muitos remédios que lhe ministravam. Lá o diagnóstico que recebeu foi o de psicose maníaco depressiva. No início de 1971, Rogério enfim recebeu alta, momento que coincidiu com a volta de Caetano e Gil do exílio londrino.

Um dos irmãos de Rogério, Augusto, havia comentado com Caetano sobre a alta que Duarte recebera e o músico então ligou para o seu compadre, convidando-o para ir a Salvador. Duarte relatou que, ao chegar a Salvador, sentiu-se “um bocado besteirão”, por não sentir emoção alguma a não ser uma “vaga saudade de uma lucidez afogada”. Ele sentia-se como se o tivessem lobotomizado (DUARTE, 2003). Quando enfim se encontraram, na casa de Caetano em Amaralina, a primeira coisa que Rogério lhe disse foi “Caetano, não espere o mesmo papo de antes, aquilo acabou...”.

Para enfrentar essa situação, Rogério Duarte recebeu, segundo conta, um grande apoio de seus amigos, Gilberto Gil, Glauber Rocha e Caetano Veloso, para citar os mais célebres. De fato, Rogério considera que foi salvo por Glauber Rocha. O cineasta, ao chegar a Salvador, foi junto com Rogério a uma viagem para

Itaparica, uma ilha próxima da capital soteropolitana. Lá os amigos tomaram uma grande quantidade de um LSD em pó que Glauber trazia consigo.

Durante a viagem provocada por esse ácido que foi um dos dínamos principais da movimentação contracultural da juventude da época, Glauber Rocha e Rogério Duarte, além de muitas outras experiências que devem ter tido – mas que os relatos que temos disponíveis não nos permitem acessar – brincaram e deram muitas e longas gargalhadas enquanto se espantavam por poderem estar novamente tão felizes (DUARTE, 2009). Essa experiência significou para Rogério uma espécie de cura, pois, através da viagem com o LSD, ele considera ter sido capaz de

vomitando todo aquele sofrimento que eles quiseram empurrar em mim, como se fosse minha natureza e que não era aquela. [...] eles estão tristes querem que eu fique triste, eles estão com medo querem que eu fique com medo... mas eu não tenho nada, não tenho tristeza, nem medo, nem nada... (DUARTE, 2009, p. 160).

Essa experiência de Duarte com o LSD, mais uma vez, nos aponta a relação que na época se fazia, e que se estabeleceu de maneira concreta na vida de Rogério através da tortura, entre a “lógica racionalizante” e a postura autoritária do Regime Militar. Segundo Holanda (1979), no contexto da contracultura, o uso de substâncias como o LSD, por conta das experiências sensoriais que possibilitava, foi justamente uma forma de romper com essa “lógica racionalizante” do mundo moderno e da sociedade nele estabelecida. As experiências sensoriais proporcionadas pelo uso de tais substâncias eram consideradas como “expansoras da consciência” que propiciavam uma “abertura da mente”.

Tendo em vista essas colocações, podemos perceber que a experiência lisérgica de Duarte significou, não somente uma expansão da consciência via experiências sensoriais, sendo uma própria decorrência dessa liberação da mente de uma lógica mais racional de compreensão da realidade. Ela foi também uma forma de se libertar do medo e da tristeza que pesaram sobre ele, por conta das sessões de tortura. Libertar-se da lógica racional foi, na prática, se ver livre da lógica autoritária.

### 3.4- DO VAZIO À TRANSCENDÊNCIA

*“Eubioticamente atraídos/ Pela luz do Planalto Central/ Das  
Tordesilhas/ Fundarão o seu reinado/ Dos ossos de Brasília/  
Das últimas paisagens/ Depois do fim do mundo/ É o reinado  
de ouro/ Depois do fim do mundo/ O reino de Eldorado/ Depois  
do fim do mundo virão/ O objeto sim, o objeto não/ Os  
ilumencarnados seres/ Que esta terra habitarão”*  
Gilberto Gil, *Objeto Sim, Objeto Não*

Marcado pelo transe místico que teve na Páscoa do ano de 1968, quando foi torturado, bem como pelas experiências por esse episódio desencadeadas, Rogério Duarte encontrou nas buscas esotéricas e espirituais uma forma de reconstruir a maneira de compreender e significar sua experiência de vida.

Tendo em vista esta relativização dos pressupostos que anteriormente fundamentavam sua visão de mundo, sua contínua experimentação artística foi fortemente alimentada pela onda contracultural que passou a ser refratada e vivenciada no Brasil<sup>100</sup>, principalmente através de sua divulgação nos canais alternativos de imprensa. Além disso, suas vivências limite, em diálogo com a loucura, fizeram parte do processo iniciático desse seu “novo ser nascido da metanóia” (DUARTE, 2003, p. 21).

Segundo um relato de vida, no qual ele rememora pontos principais de sua trajetória em um diálogo-entrevista com um de seus grandes interlocutores nessa jornada mística, seu amigo Gilberto Gil, Rogério Duarte considerou o início dos anos 70 – e mais especificamente o período após ter recebido alta de seu último internamento manicomial – como o momento em que seu misticismo irrompeu de forma mais acentuada. A partir de então, ele investiu mais intensamente nesse importante aspecto da procura contracultural por outros paradigmas de pensamento, que foi o relacionamento com religiões e práticas espirituais de matriz oriental.

Nesse processo, que de algum modo Rogério Duarte continuou cultivando ao longo de toda sua vida, foram também muito significativas as relações com determinadas redes de sociabilidade que lhe permitiram um aprofundamento nessas

---

<sup>100</sup> Diversas foram as interpretações acerca do fenômeno contracultural no Brasil. Alguns a consideram como uma refração de movimentos internacionais, enquanto outros buscam encontrar especificidades na forma pela qual esse movimento se articulou no país. Em um livro chamado *Anos 70: Trajetórias*, utilizado como referência para esse trabalho, diferentes intelectuais, tanto acadêmicos quando aqueles mais ligados diretamente ao campo da arte, expressaram sua opinião acerca desta década, os anos 70, que foi quando a contracultura ganhou mais força no Brasil.

práticas e sabedorias. Além disso, ele cultivou esses relacionamentos em meio a um movimento cultural que, como foi demonstrado, passou a considerar a busca pela transformação pessoal e da vida como aspectos mais importantes do que a transformação da sociedade.

Uma das manifestações mais representativas dessa mudança de mentalidade no movimento (contra)cultural da juventude – pelo fato de expressar esse lugar de importância que o indivíduo passou a ter como foco das buscas de liberação – foram as movimentações em torno daquilo que veio a ser chamado de *Era de Aquário*. Este termo se refere a um conceito vindo da Astrologia, quando esta trata acerca da “precessão dos equinócios”:

Astronomicamente, o planeta Terra descreve quatro movimentos espaciais: o de rotação, o de translação, o de translação para o ápex (movimento helicoidal da Terra, resultante do deslocamento do Sol através do espaço) e o de precessão (movimento semi-giratório do eixo da Terra, descrevendo uma superfície cônica no espaço - tal como um peão que cambaleia - que dura cerca de 25.800 anos). A cada 28.500 anos solares o ponto vernal [interseção da eclíptica com o equador, na qual o Sol se encontra ao iniciar-se a primavera] dá uma volta completa em torno do Equador e volta a seu lugar inicial. De acordo com a constelação que por ele seja ocupada é determinada a era astrológica em que nos encontramos. [...] Para a astrologia, as conseqüências dessas passagens afetam todo o planeta; [...] é justamente esta abrangência que torna as eras astrológicas o tópico mais conhecido fora da astrologia. Este ciclo de 25.800 anos constitui o “grande ano” astrológico, onde cada “era”, que corresponde a cada um dos doze signos zodiacais, dura cerca de 2.150 anos. (VILHENA, 1990, p. 27).

De acordo com essa leitura astrológica, que se originou nos círculos teosóficos americanos na década de 20 (D’ANDREA, 2000), as décadas de 60 e 70 teriam representado um ponto focal na consciência acerca transição da *Era Peixes*, durante a qual teria havido a predominância do cristianismo, para a *Era de Aquário*. Esta transição teria como conseqüência grandes transformações ligadas ao advento de uma nova mentalidade, ligada a uma espiritualidade mais livre em relação às instituições e ao declínio do cristianismo, além de estar associada também ao grande avanço tecnológico que marcaria este período (D’ANDREA, 2000).

Assim como ocorreu com outras ideias também ligadas à contracultura, o principal lugar de emanção e proliferação dos conceitos e valores ligados à *Era de Aquário* foi a imprensa alternativa, especificamente o jornal *Flor do Mal* e a coluna *Underground*, de Luiz Carlos Maciel. Esses periódicos, segundo Patrocínio Duarte (2010), evidenciaram o fato de que a contracultura no Brasil esteve sintonizada com

o movimento mundial, ao abastecer seus leitores com informações provenientes do modo pelo qual essa contracultura era vivenciada no exterior.

Afetado ou não pelas influências astrológicas, o ponto aqui a ser aprofundado é que Rogério Duarte, de modo mais intenso a partir dos anos 70, estabeleceu uma série de significativos relacionamentos com pessoas, ideias e grupos. Esses relacionamentos lhe permitiram ir conferindo uma forma à sua busca espiritual que, como ele mesmo colocou, teve como ponto de partida um transe místico vivenciado durante os dias de tortura.

Na véspera desse dia, Sexta-Feira da Paixão, com os pulsos amarrados pelas costas, fui deixado de tanga (feita de uma calça rasgada e mijada por toda a corporação) numa 'geladeira' com uma carteira de cigarros e uma caixa de fósforos. Nesse dia, após rezar não sei quantas vezes o Padre Nosso, entrei numa experiência de transe como seu eu encontrasse um lugar fora do tempo, em que ontem e amanhã se confundiam. E desse lugar eu via o que aconteceria no dia seguinte: nós seríamos libertados e glorificados. Quando saí do transe, eu estava completamente tranqüilo e procurei tranqüilizar Ronaldo quando nos colocaram juntos. (DUARTE, 2003, p. 45).

No plano do pensamento, um dos encontros mais importantes que Rogério Duarte teve, tendo em vista a centralidade que este haveria de adquirir nos desdobramentos posteriores de sua trajetória, foi com o *Bhagavad-Gita*, considerado como uma das mais importantes escrituras da filosofia védica<sup>101</sup>.

Foi na biblioteca de Agostinho Silva<sup>102</sup>, um intelectual humanista lusitano radicado na Bahia, que Rogério Duarte leu pela primeira vez, em uma edição portuguesa traduzida em versos, essa escritura, que viria a ter uma importância central em sua busca por transcendência.

---

<sup>101</sup> Védico é um adjetivo utilizado para se referir às práticas espirituais e ao conhecimento que tem como fonte os "Vedas", os quais representam o aspecto mais antigo da manifestação e da religiosidade literária do atual território indiano e são considerados por muitos indólogos, assim como David Frawley (1995), Subash Kak e Georg Feuerstein (2005), como os textos mais antigos da humanidade de que se tem notícia, sendo todos originalmente escritos em sânscrito.

<sup>102</sup> Foi um filósofo e poeta português que veio ao Brasil em 1947, onde viveu até 1969. Dentre outras importantes atuações acadêmicas, como o fato de ter lecionado na Faculdade Fluminense de Filosofia e de ter sido um dos fundadores da Universidade de Brasília, Agostinho da Silva também foi um dos intelectuais que contribuiu para o rico cenário intelectual da Universidade de Bahia, capitaneada por Edgard Santos, tendo lá ensinado filosofia do teatro e fundado o Centro de Estudos Afro-Orientais.

Daí, minha busca foi mesmo de Krishna, eu poderia dizer que eu só queria encontrar, e não era Deus não, era Krishna mesmo. Já depois da prisão quando eu fui para Cachoeira, Roberto Pinho tinha na Biblioteca do Agostinho da Silva um Bhagavad-Gita, a primeira vez que eu li um Bhagavad-Gita [...] eu disse: 'isso é o que eu quero, esse é o pensamento que me responde, esse é o tipo de... ou seja filosofia'... se eu tivesse lido Sócrates na época talvez eu fosse achar a mesma coisa, a coisa que remete-se a eternidade do Eu, a existência de Deus, daí então todo o meu itinerário... (DUARTE, 2009, p. 162).

O primeiro lugar no qual Rogério teve a oportunidade de aprofundar seu conhecimento sobre esta filosofia proveniente da Índia Antiga foi a Sociedade Brasileira de Eubiose. Esse grupo está associado a uma importante e determinante amizade que Rogério Duarte cultivou neste período de buscas esotéricas, com o músico, poeta, inventor de instrumentos e professor Walter Smetak. Tendo em vista o fato dessa amizade ter influenciado diretamente na inserção de Rogério Duarte em um dos grupos espirituais do qual fez parte, cabe aqui considerarmos alguns aspectos da trajetória de Smetak, bem como da Eubiose, grupo esotérico que o músico suíço apresentou a Duarte.

Smetak nasceu em Zurique, Suíça, em 1913, tendo lá se formado como concertista, pelo Conservatório de Viena, em 1934. Por conta de iminência da Segunda Guerra Mundial, e de dificuldades em conseguir emprego, veio ao Brasil em 1937, onde havia conseguido, através da indicação de seus professores, a contratação em uma orquestra sinfônica de Porto Alegre. Ao chegar na capital gaúcha, foi surpreendido ao descobrir que a orquestra para a qual havia sido contratado tinha sido desfeita. A partir de então, ele passou a ganhar a vida atuando em orquestras de rádios, cassinos e bailes, em São Paulo e no Rio de Janeiro (PAOLI, 2013).

Em 1957, Smetak foi convidado por seu amigo e maestro alemão Hans Joachim Koellretuer para ir a Salvador, com o intuito de integrar os Seminários Livres de Música e, desse modo, fazer parte do projeto humanista e vanguardista que o reitor Edgard Santos estava realizando na Universidade da Bahia. A mudança de Smetak para Salvador também esteve ligada a uma indicação recebida de seu mentor espiritual, José Henrique de Souza, fundador da Eubiose. Smetak conheceu seu mentor espiritual quando estava morando no Rio de Janeiro, em 1949, por conta da indicação de um amigo violinista (PAOLI, 2013).

Desde então, tendo sido iniciado na Sociedade Teosófica Brasileira, a música de Walter Smetak veio cada vez mais adquirindo aspectos relacionados à

evolução espiritual e ao auto-conhecimento, característica esta que se tornou algo predominante em sua obra a partir de sua vivência em Salvador (PAOLI, 2013).

A Sociedade Brasileira de Eubiose, base para as experimentações espirituais de Smetak, foi o modo pelo qual a Sociedade Teosófica Brasileira foi renomeada após o falecimento de José Henrique de Souza<sup>103</sup>. Esse grupo místico e esotérico, influenciado por autores como Helena Blavatsky<sup>104</sup> e Mário Roso de Luna<sup>105</sup>, tinha como propósito realizar uma união entre a ciência ocidental e as tradições orientais do pensamento místico, como o budismo e a filosofia védica.

Fundada em Niterói, em 1924, inicialmente como Sociedade Mental e Espiritualista Dharana, esse grupo foi muito influenciado pelas leituras teosóficas<sup>106</sup> realizadas pelo seu fundador, bem como por uma viagem que este último realizou ao Oriente, após a qual decidiu fundar uma instituição com o intuito de aprofundar seus estudos e propagar o conhecimento que estava produzindo através de suas pesquisas e buscas.

<sup>103</sup> O soteropolitano Henrique José de Souza (Salvador, 15.09.1883 – São Paulo, 9.09.1963), que para Gilberto Gil foi um adaptador tropical das tradições teosóficas, conferindo a estas uma visão eldoradiana, foi um estudioso do ocultismo e fundador da Sociedade Brasileira de Eubiose. É reconhecido como patrono de diversas lojas maçônicas e instituições de cunho cultural-espiritualista, além de ter realizado diversos estudos acerca da espiritualidade e da identidade cultural brasileira. Precursor do movimento eubiótico, manteve ainda, ao longo de sua vida, relações com o budismo e a teosofia (FORTIS, 1997).

<sup>104</sup> “Aventureira, contraditória, talentosa, esta russa [H. P. Blavatsky] fugiu a todos os padrões religiosos e sociais que a época impunha às mulheres, sobretudo de certas categorias mais elevadas da sociedade. Emancipou-se muito cedo dos papéis tradicionais atribuídos à mulher, percorreu o mundo por lugares inóspitos, num tempo que somente aventureiros arrojados ousavam desafiar os limites do mundo civilizado e confortável. No campo das ideias filosófico-religiosas, provocou escândalos ao repudiar o Cristianismo e divulgar ao mundo o conhecimento tradicional da Índia, numa época em que o neocolonialismo submetia este continente a forte opressão e era considerado um mundo selvagem e primitivo onde pululavam as credences e superstições. Dizendo-se inspirada espiritualmente por mestres oriundos do Extremo Oriente, sobretudo do Tibete e da Índia, Blavatsky (1831-91) produziu numerosas obras de revelação ocultista”. (FORTIS, 1997, p. 9). “Achando-se em Nova Iorque, em investigações psíquicas, ali conheceu o coronel norte-americano Henry Steel Olcott, com quem fundou a Sociedade Teosófica em 17 de novembro de 1875, transferindo-a em 1878, para Adyar, Madras, Índia, onde ainda mantém sua sede mundial. Em 1877 publicou a obra *Ísis Sem Véu* (4 vols.) e 1888 *A Doutrina Secreta* (6 vols.) [...]”. (CLARK; OITICICA, 1998, p. 77).

<sup>105</sup> Escritor, astrônomo e jornalista espanhol membro da teosofia e da maçonaria, nasceu em 15 de março de 1872 em Logrosán e morreu em Madrid em 8 de novembro de 1931.

<sup>106</sup> A palavra *theosophia* é de origem grega e significa “sabedoria de Deus”. Segundo seus adeptos, surgiu no século III, em Alexandria, no Egito, com um notável pensador da época, Amônio Sacca, que foi mestre de Plotino, sendo ambos filósofos platônicos. A teosofia (de *théos* = Deus, *sophia* = sabedoria) vem a ser, como dizem, um corpo de ensinamentos misteriosos revelados somente a poucas pessoas mais avançadas. Esse conhecimento tem recebido o título de doutrina secreta. Neste sentido, trata-se de um ramo do ocultismo (da palavra latina *ocultus*). Sua versão moderna se deu através da Sociedade Teosófica, fundada em 1875 por Helena Blavatsky, que estabeleceu a frase “não há religião superior à verdade” como aforismo principal de sua instituição. (FORTIS, 1997).

A Eubiose<sup>107</sup> tem como propósito a produção de um novo homem e de uma nova humanidade, através da evolução que se daria pelo autoconhecimento e pela compreensão das leis universais que estariam presentes nos mistérios esotéricos das antigas religiões e práticas espirituais da Índia, do Egito e do Tibet (FORTIS, 1997).

Uma característica que a torna diferenciada de outras linhas teosóficas, como aquelas difundidas na Europa e nos Estados Unidos, é que, por conta das revelações que José Henrique de Souza apresentou em uma série de cartas, os membros da Eubiose consideram que o Brasil – e especificamente uma cidade do interior de Minas Gerais chamada São Lourenço – seria o lugar específico de onde se daria a aurora desse novo tempo.

A partir das revelações de seu fundador, os membros da Eubiose passaram então a considerar determinadas regiões do Brasil como lugares sagrados, associados à emergência desse novo tempo. A *Era de Aquário*, ou *Era de Maytreia*, uma nova era dourada de consciência espiritual, teria no Planalto Central do Brasil um de seus principais pólos de emanção (FORTIS, 1997). Além de São Lourenço, onde foi construído o templo iniciático principal da Eubiose – pelo fato de seus membros acreditarem que ali ocorrerá o advento do Avatar do novo tempo – os outros dois lugares sagrados escolhidos para receberem os templos dessa sociedade espiritual foram a cidade de Roncador (MT) e a ilha de Itaparica<sup>108</sup> (BA).

Segundo Paoli (2013), Smetak teria encontrado na capital baiana o cenário e matéria prima necessários para dar início à sua pesquisa com sons como recurso para alcançar a espiritualidade. Tendo montado no subsolo da Universidade Federal da Bahia uma oficina-laboratório, Smetak começou a elaborar pesquisas em torno da invenção de novos instrumentos, chamados de plásticas sonoras.

Provêm estes instrumentos de um processo de pesquisa acústica em que foi examinado o itinerário do som em sua origem espiritual, psíquica e,

---

<sup>107</sup> “Eubiose é a ciência da vida. E, como tal, é aquela que ensina os meios de se viver em harmonia com as Leis da Natureza e, conseqüentemente, com as Leis Universais, das quais as primeiras se derivam.” (FORTIS, 1997).

<sup>108</sup> “Smetak era digno de muita confiança pelo seu mestre na Eubiose, José Henrique de Souza. Em 1957, já na Bahia, junto ao professor Godofredo José Brasil de Souza e do médico Jaddo Couto Maciel, Smetak foi delegado para cumprir a missão de erguer o obelisco da Eubiose na Ilha de Itaparica, em Vera Cruz. [...] Junto ao obelisco, ainda foi construído um templo numa base quadrada da qual se ergueu uma pirâmide. Ela tem vibrações internas que segundo os eubiotas, são projetadas para a humanidade. O que é feito lá reverberaria em todo o mundo.” (PAOLI, 2013).



finalmente, física. Foram examinadas amiúde as formas e firmou-se a seguinte verdade: as formas em geral expressam um simbolismo em uma linguagem e esta se aproxima de um mundo de formas estáticas, mas emanando em si uma vida de vibrações intensas. A identidade entre forma e estrutura simbólica se fez evidente para aquele que começou a raciocinar dentro da lógica que age através da arte, e chega ao ponto em que anuncia na sua fala de som a mesma coisa que ela como forma estética revela (SMETAK *apud* PAOLI, 2013, p.57)

FIGURA 20 – PLÁSTICAS SONORAS



Fonte: Dimus Bahia. Disponível em: <<https://goo.gl/8ftc16>>. Acesso em: 20/04/2016.

## XX

*Continuar a escrever é como continuar aquela noite, naquele hiato entre o dia 7 e o dia 8 de abril em que comecei a rezar o Padre Nosso repetidamente até comer todas as frases. A princípio eu só compreendia o 'Não nos deixai cair em tentação'. E fui repetindo até retirar todas as camadas de silêncio que haviam caído sobre aquelas palavras desde o princípio dos séculos. No início da madrugada, junto ao primeiro canto dos pássaros o sal daquela oração já se diluíra no sangue e eu não sentia frio nem angústia e esperava tranquilamente o ruído da chave na porta, as vozes, o mundo.*

*Mas foi preciso que antes da oração morresse em mim toda a esperança física, toda vontade de não estar ali, de ser salvo. Foi preciso que eu me rolasse no chão, que eu lambesse a poeira, que eu mordesse com a boca do corpo tudo que não fosse nada. E então eu pensei: o problema da existência de Deus não foi ainda bem colocado, pelo menos para mim isso passou a ser um falso problema. Por que seguramente o existir existe. O preço que eu pagara até ali pela minha falta de fé havia sido a própria anulação do que há. O real é real, existe. Deus é real, Deus existe. Deus é o que existe mais o que falta. 'Venha a nós o Vosso Reino'. Ali compreendi as sempre adiadas e ao mesmo tempo celebradas núpcias do real com o necessário. 'Seja feita a Vossa vontade, assim na Terra como no céu'. E fiz depois a minha ação de graças, cantei o homem e cantei a mulher. [...]*

*Mas eu tive todas as terríveis dúvidas, eu me pensei o diabo tentando Deus. Eu não estava livre, mas algo havia sido descoberto e pensei, só voltarei a rezar quando não estiver em desespero. Mas aí, descobri que o desespero também existia, que as cordas eram mais fortes do que o pulso, que o frio estava fora de mim e me invadia. Meu desespero e o mundo estavam fora e dentro, eu não dependia de mim e pensei: eu também sou esse desespero e essa oração, minha fé é o frio que me invade, está adiante e dentro de mim. Minha fé me ultrapassa, ela é esse gosto de couro e poesia que suplico ao chão. Como desejei que aquele sofrimento, aquela certeza do mundo nunca mais se acabasse. E tive medo do respeito humano, da inveja, e me prometi voltar a rezar, a provar o amargo intenso de todas aquelas palavras quando não estivesse mais ali. Eu descobrira que não voltar a rezar era o mesmo que tapar o sol com uma peneira ou mandar matar, como Ricardo III, aquele que lhe deu o cavalo durante a batalha. É por isso que não quero interromper o relato e que agora sei que fui enviado para prestar o testemunho, por que fui consolado segundo a lei do mundo.*

Esses instrumentos inventados por Smetak (construídos com cabaças, isopor, madeira e tubos de PVC), foram fruto de sua pesquisa ligada aos microtons, bem como à proposta, presente na Eubiose, de fazer da música uma forma de despertar no ser humano uma consciência superior, ou, de acordo ao linguajar eubiótico, o mental abstrato no qual se capta as mensagens e vibrações dos seres superiores.

Segundo Augusto de Campos (1998), Smetak acreditava que através da superação do emocional e da consciência dos microtons (uma diferença intervalar entre as notas musicas menor do que aquelas exploradas pela música ocidental) seria possível chegar à clareza da percepção da diversidade sonora. Nesta concepção, a ampliação da série de 12 para 36 sons tornaria possível obter uma nova conscientização de valores, o que fazia da consciência dos microtons uma abertura para a espiritualidade. Dentro dessa perspectiva, Smetak afirmou que sua procura residia em “diferenciar claramente o fazer som, um meio de despertar novas faculdades da percepção mental, e o fazer música, apenas um acalento para velhas faculdades da consciência” (SMETAK *apud* CAMPOS, 1998).

Tendo sua obra se harmonizado de maneira marcante com o clima experimental que pairava na Universidade da Bahia durante os anos 50 e 60, as invenções musicais e plásticas que Smetak produziu a partir de sua vivência em Salvador expressavam de maneira concreta uma relação entre o popular e a vanguarda. Nesse projeto afirmava a possibilidade de contribuir com uma rede discursiva internacional a partir de um discurso feito no Brasil, que seria uma bricolagem de elementos do Oriente, decorrentes de seu contato com a Eubiose, do Ocidente, pela sua formação erudita, e da cultura popular afro-baiana, com a qual convivia na capital soteropolitana.

Essa proposta, de produzir um novo ser humano e uma nova humanidade através da experiência musical como forma de despertar a consciência espiritual, obviamente não passou despercebida pela intelectualidade e classe artística baiana. Principalmente a partir do final dos anos 60 e início dos anos 70 (quando Smetak radicalizou seus métodos de construção de instrumentos e de ensino musical), essa juventude viu no exótico professor suíço uma espécie de mentor, não somente musical, mas também espiritual.

Não apenas através dos cursos de improvisação que ministrava na Universidade da Bahia, como também pelas conversas e encontros que se

estendiam ao terraço de sua casa no bairro de Salvador chamado Federação, Smetak agregou ao redor de si uma série de músicos e intelectuais que discutiam com ele temas como discos voadores<sup>109</sup>, nova consciência espiritual e meditação. Essas conversas se davam nos intervalos das sessões de improviso experimentais<sup>110</sup>, nas quais, além de seus próprios instrumentos inventados, havia violões e guitarras em afinações novas e baseadas na teoria dos microtons.

Dentre aqueles que se influenciaram pela postura esotérica e inventiva de Smetak, estiveram: Marco Antônio Guimarães, fundador do grupo Uakti; Tom Zé, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Antônio Risério e também Rogério Duarte. O relacionamento de Rogério com Smetak foi o de uma profunda amizade, permeada por conversas esotéricas e música. Rogério Duarte, violonista, foi um dos integrantes de uma orquestra de violões microtonalmente afinados que Smetak fundou, na qual participaram também Frederica (guitarrista que veio a ser reconhecido no grupo Som Imaginário), Tuzé de Abreu e Gilberto Gil. Segundo Thomas Gruetzmacher, que aplicou e afinou as escalas microtonais nos seis violões junto com Smetak,

Os semitons são a menor distância entre notas que há no sistema ocidental de fazer música. É o que estamos acostumados a ouvir desde que a gente nasce. E a gente dividia um semitom em seis, por que o violão tradicional tem seis cordas. Tínhamos seis violões para cada nota, com seis cordas cada um. Isso era uma coisa que não existia na música tradicional, nem na música indiana, que usa apenas quatro microtons. Para nós que tocávamos nos acostumarmos com essa afinação, levava meses. (GRUETZMACHER *apud* PAOLI, 2013, p. 103).

Uma das principais consequências da amizade com Walter Smetak, a quem Rogério Duarte se referia como “irmão espiritual”, foi o fato de, por influência do

---

<sup>109</sup> “A Eubiose prega que a Terra é oca e no centro existem os territórios subterrâneos divinos de Agarthá. Ela é considerada o plano superior das consciências cósmicas, dos espíritos perfeitos predestinados que vêm à superfície em corpo físico para cumprir a missão dos mundos interiores. Smetak acreditava que os homens vinham do centro do planeta para a superfície terrena mostrar o seu dom através da vivência com seres comuns. Os eubiotas dizem que existem hierarquias na Terra e há seres que vieram para ensinar os outros, para espalhar a luz das estrelas, a luz de uma consciência nova sobre as pessoas, inspirando a evolução do ser humano.” (PAOLI, 2013, p. 203-204).

<sup>110</sup> Em uma delas, por exemplo, os alunos tinham como partitura uma pedra. E quem tocasse algo que Smetak considerasse fora da partitura era prontamente repreendido pelo professor (PAOLI, 2013). Conta-se também que, antes das sessões de improviso, os alunos praticavam uma meditação coletiva guiada por Smetak, a qual só se encerrava quando todos os presentes conseguissem visualizar um halo de luz em um parede indicada. Se todos chegavam a ver a luz ou não, não se sabe, mas todos afirmavam ter visto antes que as sessões de improviso começassem (PAOLI, 2013).

músico suíço, Rogério ter sido iniciado na Eubiose. Essa iniciação se deu em uma viagem que Duarte realizou ao Templo de São Lourenço, em Minas Gerais, por volta de 1972. A entrada na Eubiose proporcionou a Rogério Duarte a possibilidade de se aprofundar nos estudos esotéricos, especialmente no que se refere à filosofia védica, que desde a experiência mística que havia tido na prisão, e a posterior leitura do livro *Bhagavad-Gita*, tinham lhe despertado a curiosidade interesse.

Paralelamente a esses estudos e buscas, Rogério Duarte deu continuidade à sua obra artística, sendo que uma delas também esteve diretamente ligada a esta amizade com Smetak. Em 1975, com produção de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Roberto Santana, Smetak lançou seu primeiro disco, para o qual Rogério Duarte fez uma capa que buscava expressar a inventividade e experimentalismo que Smetak imprimia em sua relação com a música.

FIGURA 21 – CAPA PARA SMETAK



Fonte: DUARTE, Rogério. Disponível em: <<http://goo.gl/iOVgpA>>. Acesso em: 21/04/2016.

O prosseguimento do processo de busca espiritual de Duarte, após ter sido iniciado na Eubiose, deu-se por sua aproximação com o budismo. Seus primeiros contatos com essa tradição de conhecimento foram dentro da Eubiose, para a qual o

budismo tibetano, estudado por José Henrique de Souza, havia sido uma grande influência.

Por volta de 1974, Rogério Duarte veio então a morar num mosteiro budista no Rio de Janeiro, no bairro de Santa Teresa, em um retiro para meditação que pertencia à Sociedade Budista do Brasil, fundada oficialmente em 1967 por membros da Sociedade Teosófica do Brasil. Este grupo budista tinha como foco principal a divulgação e a prática dos ensinamentos da Escola Budista Theravada, corrente à qual Helena Blavatsky, fundadora da Sociedade Teosófica, havia se convertido em uma de suas viagens ao Oriente (USARSKI, 2009).

Este Budismo Theravada<sup>111</sup>, praticado pela Sociedade Budista do Brasil e no qual Rogério Duarte foi instruído ao longo dos dois anos em que esteve no mosteiro de Santa Teresa, é considerado por seus praticantes como a forma de budismo mais próxima aos ensinamentos originais de Buda. Essa compreensão decorre do fato de esta prática se fundamentar nos textos elaborados pelos discípulos mais próximos de Buda logo após ele ter deixado esta existência material (SMITH; NOVAK, 2003). Para os *theravadins*, praticantes desta forma de budismo, a realização no caminho de Buda, ou iluminação, se daria pela prática concomitante do estudo e aprendizado das escrituras canônicas que registram os ensinamentos de Buda e pelo cultivo correto da mente, que se daria através da prática da meditação vipassana<sup>112</sup>. Através desta meditação, seria possível aumentar a capacidade de concentração prolongada, atingindo assim um estado de autoconsciência que propiciaria a liberação (SMITH; NOVAK, 2003).

A essência da prática budista theravada se encontra no primeiro discurso proferido por Buda após sua Iluminação, o qual foi transcrito por seu discípulo mais próximo após sua morte. Nesse discurso ele apresenta as *Quatro Nobres Verdades*, quatro princípios fundamentais da natureza (*Dhamma*) que emergiram da avaliação honesta e profunda que Buda fez da condição humana e que servem para definir toda a abrangência da prática Budista (SMITH; NOVAK, 2003).

---

<sup>111</sup> Quem em Pali, língua na qual foram escritos os primeiros textos budistas, significa aproximadamente “Doutrina Anciã” (USARSKI, 2009).

<sup>112</sup> Forma de cultivo mental praticada pelos theravadins na qual o praticante é instruído a focar sua atenção em um único objeto, geralmente a respiração, durante horas. No primeiro estágio, através desse cultivo da atenção o praticante obtém uma tranquilidade mental (Samantha) que lhe torna possível a visão interior (vipassana). O termo vipassana pode ser aproximadamente traduzido como “vislumbre intuitivo” ou “visão penetrante” (SMITH; NOVAK, 2003).

Essas verdades não são consideradas pelos praticantes do budismo como afirmações de fé, mas como categorias nas quais o praticante pode enquadrar sua experiência, de modo a criar condições para a Iluminação. Segundo Smith e Novak (2003), ao resumirmos de forma sintética as *Quatro Nobres Verdades* apresentadas por Buda poderíamos definí-las como: *ariya sacca* – a verdade do sofrimento; *dukkha* – da origem; *tanha* – do sofrimento, da cessação; *nibbana* – do sofrimento e do caminho; *magga* – que conduz à cessação do sofrimento. Podemos assim considerar, de um modo abrangente, que o Budismo tem um compromisso com a superação do sofrimento, condição perene da existência, e a realização da Felicidade, fruto da liberação.

## XI

*Deram-me um livro da biblioteca do exército chamado População, Riqueza e Produção, onde o autor defendia a tese de que o crescimento da população era a origem do mal. E me detive trêmulo a imaginar que eu seria diariamente torturado por ter nascido 'gauche' num mundo já sem lugar. Todos os livros acabavam por me levar ao tremor. Menos a Bíblia, da qual eu li o Apocalipse de São João enquanto pensava numa leitura que ouvi dele por Dedé, e pensava no poema de Caetano. 'O Cavaleiro do Apocalipse'. Tudo parecia cheio de augúrio no cárcere. Cheguei a ouvir no rádio o título 'Apocalipse segundo São João', um pouco antes ou depois, e sem relação nenhuma com o fato de mencionarem a morte de Assis Chateaubriand. Só me interessei pela Bíblia que era uma estória de pessoas em dificuldades como eu e que tentavam fundar uma transcendência a partir da sua condição enquanto tentavam transformá-la. Eu me sentia como escolhido para participar do sofrimento dos discípulos de Cristo. Eu me senti Jeremias, João, Mateus, Ezequiel, Jó e afinal Adão. [...]*

*Durante todo o tempo eu me senti escolhido para prestar um testemunho como Jeremias. Mas não como se já estivesse escrito no livro de fogo, mas como uma união entre a contingência e a perfeição. Recitava para mim todas as noites trechos de um poema que eu dedicaria a todos os famintos da terra, aquele excedente humano do qual se origina a ideia de superpopulação. Não a população, mas os outros, que tendo vindo sem serem chamados, provocavam a miséria do mundo. Outras vezes começava a chorar e me fazia bem e pensava: as lágrimas são como o leite. E voltava a acreditar que seria consolado, foi por isso que ao ler o Manifesto dos artistas na Sexta-feira da Paixão, já livre voltei a chorar. Eu sofri? Sofri. Parece mesmo incrível que possa haver para uma mesma alma sentimentos tão diferentes como os que experimentei naqueles dias e os que volto a sentir hoje, tendo livres as mãos e podendo decidir. Aí reside a grande dificuldade de relatar. Acredito que sou o mesmo indivíduo, mas a relação com certos fatos primordiais alterou-se profundamente. Por exemplo, atualmente a ideia de morrer já não me parece tão assustadora, chego a preferi-la à ideia de voltar àquelas câmaras. Já não posso esquecer a segurança que sentia quando o copo de vidro estava ao lado do colchão [...]*

*Se não fosse a certeza que eles me deram de que não há lugar para um homem como eu no universo que eles imaginam, e que por isso é preciso advertir todos, lutar de todas as maneiras, eu talvez desistisse da pesada tarefa de denunciá-los. Mas todas as circunstâncias indicam que não há outra coisa a fazer.*



A partir disso podemos nos aproximar um pouco da maneira pela qual este conhecimento foi útil para Rogério Duarte, no sentido de lhe oferecer instrumentos através dos quais ele poderia lidar de uma nova forma, ou ressignificar, as experiências de sofrimento e desestruturação pelas quais havia passado. Em uma entrevista, Duarte afirmou que sua procura espiritual foi

um meio de evitar o enlouquecimento total. Um marxista chamaria isso de fuga da realidade. Pode ter sido, só que dura até hoje. Não foi fuga, e sim um mergulho dentro de mim mesmo. Na verdade a religião fala a linguagem do inconsciente. Nos seus arquétipos é que fui buscar a seiva para resistir àquilo que eu estava passando. Rogério Duarte em entrevista a Ana Rosa (COHN, 2009, p. 217)

Dando continuidade aos rumos dessa sua busca eminentemente moderna, após ter tido esta experiência monástica no retiro budista do Rio de Janeiro, Rogério Duarte se afastou do budismo por considerar que nele “faltava alguma coisa”.(Duarte entrevista à Revista Contorno 2005).

Antes de ser Hare Krishna, eu passei dois anos em um mosteiro budista, no Rio de Janeiro. Fiz toda formação de budismo Theravada, um budismo do Ceilão, ortodoxo. Tive um diálogo muito íntimo com os budistas e saquei que faltava alguma coisa. Acho que o budismo não me satisfazia. Existe algo na religiosidade que está além da filosofia e que é o sentimento puro, que é a devoção. Existe muito isso na Igreja Católica e está presente na idéia do culto, do ritual, da adoração a Deus. Não o Deus para o homem, mas o homem para Deus, por que a Igreja Católica e mesmo a Evangélica e o Budismo são assim: trabalham muito em função do mundo, da moral, da ética, mas não vão ao transcendente. Eu não quero criticar nenhuma religião, estou falando da minha maneira de pensar. O transcendente, para mim, está além da moral e da ética. O indivíduo pode ser gay, pode ser assassino, mas ele pode estar indo a Deus. A relação com o absoluto não é redutível a luz de comportamentos claramente sociais, embora passe por eles. A moral é um meio, não é um fim. ”.(Duarte entrevista à Revista Contorno 2005, p.19).

Este elemento considerado faltante no budismo seria então para Duarte aquilo da religiosidade que estaria para além da filosofia, a própria devoção. A qual ele reconhecia como sendo algo presente e admirável na prática devocional católica de sua mãe e que ele viria a encontrar em outro movimento espiritualista, com o qual ele haveria de travar um íntimo contato ainda nos anos 70, o Movimento Hare Krishna.

Mas antes de tratarmos mais a fundo desse encontro importante, que definiu uma série de rumos que a trajetória de Rogério Duarte veio a tomar posteriormente – e que será devidamente aprofundada no próximo capítulo – gostaria de tecer algumas considerações sobre a atividade artística que Rogério continuou a

desempenhar em meio às suas buscas espirituais, às quais me parecem ter ainda algo a acrescentar nesta reflexão sobre o lugar das práticas espirituais nos anos 70.

Além da continuidade em seu projeto gráfico, que se deu pelas capas realizadas e pelo jornal *Flor do Mal*, outra atividade artística desempenhada por Rogério Duarte neste início dos anos 1970, a qual tem também uma ligação direta com a contracultura, foi sua parceria musical com o músico de rock Sérgio Bandeira. Nessa parceria foram compostas músicas que Rogério Duarte veio a qualificar como “rocks metafísicos”, os quais não vieram a ser gravados devido à morte prematura de seu parceiro de composição.

O rock teve um lugar especial dentre as manifestações artísticas da contracultura, tanto no Brasil como em outros países. Esse estilo de música foi o veículo principal das atitudes e valores contraculturais, tornando-se “o principal símbolo da rebeldia da juventude ocidental” (BEOZZO, 2001, p. 45–47). Como no período anterior, em que o projeto político de revolução popular encontrou nas canções dos festivais seu principal veículo, foi também através da música, e principalmente do rock, que a contracultura veiculou seus valores, os quais apresentam elementos para discutir o interessante paradoxo do vazio cultural, por vezes evocado para se falar dos anos 70.

Dentre as composições de Rogério Duarte e Sérgio Bandeira uma merece destaque especial, pois veio a ser considerada uma espécie de hino marginal dos anos 70 por alguns amigos e músicos que conviveram com os compositores, pelo fato de expressar o sentimento de vazio que de alguma forma permeava aqueles anos. Época na qual se experienciava a falência de antigos projetos e o vislumbre da formação de novas formas de significação da vida:

Vou para casa/ Até logo turma/ Hoje foi um dia violento/ Embora não tivesse acontecido nada/ Nós batemos um papo/ E ficamos loucos de pensar/ Por que não havia em que pensar/ Espero que amanhã não seja mais assim/ Espero que amanhã nós tenhamos um lugar de sequer morrer/ Quero chegar em amanhã/ Despido de minha dívida-dúvida/ Quero meu amanhã aqui/ Tranquilo filho da cuca/ Traz o teu irmão em ti/ Sem divisão/ Busca no escuro da canção/ Teu claro puro pulo/ Luta o ser com a dimensão. (DUARTE, 2003, p. 56).

A canção, que fala de uma violência advinda do nada e da loucura decorrente do pensar, lança uma esperança para o futuro, para o amanhã livre da dúvida, e desse modo reflete sobre como o mergulho em sua própria condição

possibilitou a Duarte captar a sensação, de certo modo niilista, de toda uma geração. De acordo com Coelho, enquanto

a produção cultural da década de 60 se inicia sob a influência positiva de um Estado ainda democrático, de uma imprensa atuante e de ações culturais coletivas (...) a década de 70 tem seu início marcado pela repressão aguda de um regime militar, pelo extermínio dos grupos guerrilheiros de esquerda, pelo exílio de grandes ídolos populares, pela desarticulação dos movimentos artísticos engajados e pelo aprofundamento das divisões daqueles que ainda conseguiam produzir no país. (COELHO, 2010).

Essa conjuntura gerou um paradoxo para aqueles que buscaram refletir sobre este período. Zuenir Ventura (1999) utilizou a expressão “vazio cultural” para se referir à década de 70. A partir disso, diversos intelectuais vieram a discutir essa posição apresentando diferentes perspectivas e leituras sobre esse momento da história cultural brasileira. Frederico Coelho (2010) desmistificou o vazio atribuído aos anos 70 ao apresentar a efervescente produção daquilo que ele conceituou como cultura marginal. Hollanda (1979) argumentou que ao definir os primeiros anos dos anos 70 com a expressão vazio cultural, Ventura estava se referindo ao esvaziamento dos quadros de professores nas universidades e de artistas ativos no período pré-68, por conta de exílios compulsórios ou voluntários bem como pelas prisões.

De minha parte, gostaria de me posicionar do lado daqueles que, sem desconsiderar as desestruturações profundas que ocorreram no período, consideram que esse vazio foi na verdade uma abertura para outras possibilidades, como coloca Waly Salomão,

A vaziez como sinal dos 70, eu acho que é falar pouco da vaziez. Falar muito negativamente da vaziez é o modo redondo com que certa sociologia encara o mundo, mas o modo com que eu trabalho o mundo parte da ambigüidade, parte exatamente da vaziez. (SALOMÃO, 2005, p. 77 )

Nesse sentido, a emergência da temática da espiritualidade como ponto de interesse central naquele período – juntamente com outros modos de procura por uma transformação pessoal, como as drogas alucinógenas – me parece ser o fruto de uma procura em busca de significar a experiência da vida, tendo em vista o vazio deixado pela desestruturação dos modos anteriores de significação, diretamente ligada ao acirramento da violência por parte do Regime Militar.

Considero ainda, a partir do que foi apresentado por Naffah Neto, que a experiência da tortura vivenciada por Rogério Duarte, e também por muitos outros daquela geração, foi extremamente representativa do modo pelo qual a transcendência se apresentou, como um modo de afirmar a vida em uma situação de ruptura e morte.

É somente pela negação, transfiguração e transcendência do seu sentido mais biológico, imediato, que Vida e Morte conseguem se tornar vivências capazes de dar apoio, sustentação e força à existência torturada. Abrindo-se a um espaço e a um tempo indefinidos, alçando vôos pelo desconhecido, perscrutando na memória os elementos capazes de transfigurar o cenário do Terror. Conquistando enfim, pela mediação da linguagem, a multiplicidade de sentidos capaz de explorar o equívoco, jogar com o desespero, driblar a impaciência e o medo. Para que a Morte seja sempre aquele avesso estranho, capaz de revelar e de dar forma à vida; para que a vida seja sempre uma busca incessante de liberdade. (NAFFAH NETO, 1983, p. 246 ).

## XII

*A leitura dos livros na prisão, o sórdido pavor ameaçando cometer uma traição a todo momento. O desgosto, a aflição, a vontade de ter certeza de que é necessário continuar o trabalho e os dias, intuir a existência de uma força maior que o medo. Tudo longe. Vontade de ter alguém para sair da angústia e fazer o que cumpre fazer. Como o medo é nojento. Não o comovente medo do corpo inocente diante da opressão, aquele que pede o abraço e busca e treme, mas o medo maior que leva à mentira, que se esconde atrás dos brancos capuzes. O medo que leva à escolha da falsa alegria, do sorriso de fingimento.*

*Ah! Como é certo que os corajosos são os que mais amam! Não existe a coragem, mas a doçura do coração amante diante da qual hesitam as espadas.*

*Padre nosso que estás no céu. Santificado seja o Vosso Nome, venha a nós o Vosso Reino, seja feita a Vossa Vontade, assim na Terra como no Céu. Deus é amor; seja feita a vontade do amor não a da indiferença.*

*O pão nosso de cada dia, o alimento do tempo que seja amor. Perdoai-nos pelo pouco que temos amado. (Como é longo o caminho do peito à boca). Não nos deixei cair em omissão mas livrai-nos Senhor da morte. Amém.*

*Um amigo me disse que eu fora injusto ao acusar os que não denunciaram a violência de que foram vítimas. Não quero deixá-lo sem resposta. Em primeiro lugar quero esclarecer que, ao falar de cumplicidade, quanto ao silêncio dos que não se revoltaram não faço acusação particular a ninguém. Mas mentiria se, mesmo compreendendo e amando os que não puderam se levantar, dissesse que não se levantar seja certo. E essa é a razão pela qual me levanto. Sei que posso fazê-lo mais do que algum outro e, fazendo-o, estarei criando condições para que outros tantos venham a encontrar razões para fazê-lo também. Alguns morreram e eu os amo. Mas amo-os apenas e não à morte. Eu amo e respeito todos os que não puderam lutar porque não tiveram condições e por amá-los tanto é que mais ainda odeio o que lhes fez calar, e tento combater. Ao meu amigo eu respondo que tento não confundir os miseráveis com a miséria. Que tento ver que o que às vezes faz a miséria parecer bela é o sangue dos miseráveis. Não nos deixei cair em tentação. É preciso não cair na tentação de não separar o delator da delação. Na tentação de ver que o delator antes da delação foi privado do próprio nome. No meu coração a presença do perdão não exclui a dos mandamentos.*

*Hoje Ronaldo nos leu o trecho do Evangelho em que se narra a tragédia de Pilatos e a glória de Jesus. O alimento do perdão é doce e triste, mas o alimento do amor verdadeiro é amargo e inefável. E é dele que se nutre a eternidade de Cristo. Dizem alguns que a piedade é um vício. Para mim, mesmo que seja, ela é inevitável. A carne da minha esperança se constitui no entanto de outro sentimento maior.*

Tal como na prisão – onde a transcendência possibilitada pelo transe místico lhe conferiu força para permanecer simbólica e factualmente vivo perante as ameaças constantes de morte humana e concreta – a busca espiritual que Rogério empreendeu nos anos 70 foi uma maneira de ressignificar uma vida que havia se fragmentado e se rompido pelo fracasso de projetos que não mais poderiam se realizar. Foi uma busca por afirmar a vida apesar da morte que corroía as bases antes fortes de seu mundo em dissolução. A liberação, desse modo, para ele, não poderia ser outra que não fosse a espiritual. Imprimindo sua leitura sobre este tema que foi a chave definidora da contracultura, a liberação, Rogério Duarte afirmou,

A verdade é que todo mundo quer se libertar. Todos nós queremos ser Deus. Ninguém está conformado com a condição humana, nós queremos muito mais, felicidade, tudo. E para isso as pessoas procuram um psicanalista, tentam se curar de uma doença, tentam se libertar de um trauma de infância, dos condicionamentos sociais. É como se a gente tivesse perdido a nossa pureza original e houvesse uma espécie de desejo de recuperá-la [...] A liberação é muito mais do que qualquer categoria. A ideia de liberação não é sexual, por que não existe liberação sexual. Kafka dizia que o sexo é a prisão do espírito. Então, liberação sexual é uma besteira, inclusive por que só existe um tipo de liberação: a liberação da alma, espiritual, da consciência, de todo o ser. Tem um verso de Dylan Thomas que diz “freedom, freedom. Prison of the free”. Quer dizer, a liberação também é outra forma de prisão. Quando você quer se libertar é por que você está preso. Isso é uma antítese. Uma pessoa que está livre não quer se libertar. Então a liberação já é, de certa maneira, uma antítese da prisão. Não é a síntese, ela é o contrário, como se fosse o caos oposto à ordem. A verdade transcende essa oposição entre caos e ordem. [...] Depois que eu comecei a estudar mais profundamente o pensamento oriental, essa é a minha mais perene busca de liberação, por que vi que nem droga levava à liberação. Com o LSD, por exemplo, eu tinha umas bad trips, e isso era uma grande fria. Porra, eu quero a felicidade, não quero o horror. Cansei de sentir que a negação da ordem era também uma prisão. Então, era preciso transcender essa oposição. Daí, o que ocorreu comigo foi a religiosidade. (DUARTE, entrevista a Revista Contorno 2014, p. 15).

Essa necessidade urgente de dar sentido à experiência da vida, intensamente vivenciada por Rogério Duarte através da busca por uma liberação espiritual foi, de fato, a experiência de uma geração. Aquela que floresceu entre a derrocada dos sonhos por uma revolução social e cultural e os novos milagres e promessas materiais que inundariam o país em desenvolvimento. A relevância desta temática para a juventude da época, que se debruçou sobre essa busca, assim como sobre outras, que não são aqui o foco de nosso pensamento, pode ser sentida pela quantidade de álbuns feitos por artistas da música brasileira ligados a essa temática espiritual, lançados na entre o final dos anos 60 e os anos 70.

Para citar apenas os mais célebres temos *Krishnanda* (1969), de Pedro Santos, primeiro disco da MPB a se referir a Krishna e a sua filosofia; *Som Imaginário* (1971) com músicas que traziam temas como liberação individual, macrobiótica e numa das quais o maha mantra Hare Krishna foi pela primeira vez gravado na música brasileira; *Expresso 2222*, de Gilberto Gil (1972), trazendo as músicas *Oriente* e *O Sonho Acabou*; *Karma* (1972); *Gita* (1973) de Raul Seixas contendo sua versão e interpretação da clássica escritura hindu; *Tábua de Esmeralda* (1974) de Jorge Bem, inspirada na vida de alquimistas célebres e contendo uma versão musicada do texto de Hermes Trismegisto; *Tim Maia Racional* (1975) fruto da rápida e intensa incursão deste cantor em um grupo místico e Gil-Jorge *Ogum Xangô* (1975) álbum para o qual Rogério Duarte fez a capa, em que em meio a improvisos de violão surgem cantigas da umbanda dentre outras experimentações

Assim como no caso de Chiesa, narrado por Levi (1992), parece que um dos motivos que impulsiona os homens a aderirem às buscas por explicações transcendentais é o medo derivado da incerteza. Certamente ela não é o único, talvez nem o principal, mas no caso específico de Duarte a violência vivenciada na tortura – e as incertezas por ela deflagradas - foi um momento definitivo para sua busca transcendental.

Poderíamos ainda acrescentar: debruçando-se na virtualidade de um futuro possível, para cuja consecução a morte, sofrida na batalha árdua pela verdade e pela justiça, seria a semente nova capaz de sobreviver enquanto instauração de uma ética existencial, sonho e revelação da possibilidade de um mundo novo. (NAFFAH NETO, 1983, p. 66).

A partir do que foi colocado, espero ter de algum modo contribuído para a compreensão dos motivos do aumento da procura por novas espiritualidades como um fator preponderante para o Brasil daquele período. Sendo simultaneamente uma forma de negar o tipo específico de racionalidade que guiava o regime autoritário e um caminho de procura por novos paradigmas de compreensão e significação da vida perante a falência de antigos projetos, essa emergência esteve certamente ligada ao recrudescimento violento por parte do Regime, situação que a vivência traumática de Rogério Duarte nos permite perscrutar mais a fundo.

Apesar disso, considero temerária uma correlação direta entre esses fenômenos, como se a violência da ditadura tivesse gerado a contracultura e as buscas espirituais a ela associadas. Como coloca Risério (2006) “a contracultura não ocorreu por causa da ditadura, mas apesar dela”. Esse posicionamento se torna sólido quando consideramos que, concomitantemente à influência da repressão, outros fatores, como as ideias tropicalistas e o fluxo internacional de informações contraculturais refratadas pela imprensa alternativa brasileira, se combinavam para influir nas mentes, posicionamentos e atos dessa “geração bendita”, sobre a qual podemos compreender um pouco mais, através das transas e diálogos que a trajetória de Rogério Duarte com ela estabeleceu.



## 4. RAZÃO E TRANSCENDÊNCIA

*“É fácil concordar com isso – observou; - a geometria é, com efeito, o conhecimento do que existe sempre. Em consequência, meu nobre amigo, ela atrai a alma para a verdade e desenvolve nela este espírito filosófico que eleva para as coisas de cima os olhares que inclinamos erradamente para as coisas daqui de baixo”.*  
Platão, a República

*“Acho que a arte tem que ser uma coisa de outra dimensão”*  
Rogério Duarte

### 4.1. INTRODUÇÃO

Diante das informações e reflexões que temos levantado, uma espécie de paradoxo emerge na trajetória de Rogério Duarte. Apesar de durante quase toda sua vida ele ter se esforçado no sentido de realizar uma prática intelectual e ser reconhecido por conta dela, sua figura é geralmente associada à ideia da marginalidade, do caos e da loucura. O próprio Rogério Duarte se refere a essa situação quando comenta que *Tropicaos* (publicado em 2003) não seria o livro que ele gostaria de ter como legado (DUARTE, 2009), pelo fato de estar ainda muito marcado pelo signo do caos.

Se em torno dele foi construída uma representação ligada à loucura e ao caos, não podemos deixar de considerar que, em alguns momentos, houve de fato um interesse e esforço pessoal do próprio Rogério em calcar sua auto-representação a partir desses termos. Apesar disso, o que verificamos ao nos debruçarmos sobre sua trajetória é que o esforço mais contínuo e constante em sua obra foi aquele no qual a racionalidade e a intelectualidade exerceram um papel principal.

O fato de sua imagem – quando considerada no escopo mais amplo da cultura artística brasileira – ter sido constantemente associada ao caos e à loucura, apesar de seu constante esforço racional em busca de uma construção de sentido, pode estar ligado à própria posição e papel que ele exerceu dentro do grupo tropicalista. Seria como se fosse necessário afirmar nele, e no grupo que sua figura representa<sup>113</sup>, a potência de uma loucura e de um caos que não estariam tão

---

<sup>113</sup> Esse grupo outsider dentro do projeto tropicalista, por ter sua visão acerca do movimento eclipsada por uma outra que a crítica especializada e a opinião pública vieram a consagrar, seria

fortemente presentes em outros membros do movimento, aqueles que vieram então a se tornar mais famosos e reconhecidos, para que pudessem assim conferir uma força e eloquência às suas próprias posições.

Sendo um dos pensadores que inicialmente estiveram envolvidos com a formulação do movimento, Rogério Duarte acabou por ver a sua visão ou versão do tropicalismo sendo vencida, ou, melhor dizendo, sendo colocada em segundo plano perante aquela que veio então a se popularizar e ganhar maior destaque. E assim, talvez no próprio jogo relacional da época, tenha sido mais interessante a Rogério Duarte se afirmar como caos e como loucura, com o intuito mesmo de poder levar à frente seu projeto de tropicalismo e de racionalidade, do que compactuar com determinada forma de ver o movimento, na qual ele não se encaixava e não tinha tanto espaço, tendo vista seu enfoque na música popular. Essa escolha, como vemos, teve consequências que reverberaram ao longo de toda sua trajetória, criando o terreno fértil necessário à produção do paradoxo citado acima.

Como foi demonstrado no capítulo três, Rogério Duarte passou por uma intensa experiência de desestruturação de sua visão de mundo e de sua própria auto-percepção enquanto pessoa. A partir de então, práticas e filosofias ligadas à espiritualidade se apresentaram como meios interessantes através dos quais ele considerou ser possível reconstituir o significado de sua existência.

No entanto, esse mergulho transcendental ocorreu após Rogério Duarte já ter dedicado décadas de sua vida ao cultivo da razão e da erudição. Mais uma vez, assim como no paradoxo que se construiu em torno de sua imagem pública, ele empreendeu um diálogo inventivo no seu modo próprio de se relacionar com a razão. Assim, ao longo das experiências dos anos 70, ele procurou equacionar essa inusitada relação entre razão e espiritualidade, elaborando uma forma particular de conceber a transcendência.

Essa elaboração própria sobre a espiritualidade, na qual a razão adquiriu um status privilegiado, lhe permitiu dar uma nova interpretação ao próprio tropicalismo, o qual, como já foi demonstrado, era algo central em sua forma de se conceber no mundo. Nessa possibilidade de reinterpretação do movimento tropicalista e de seu

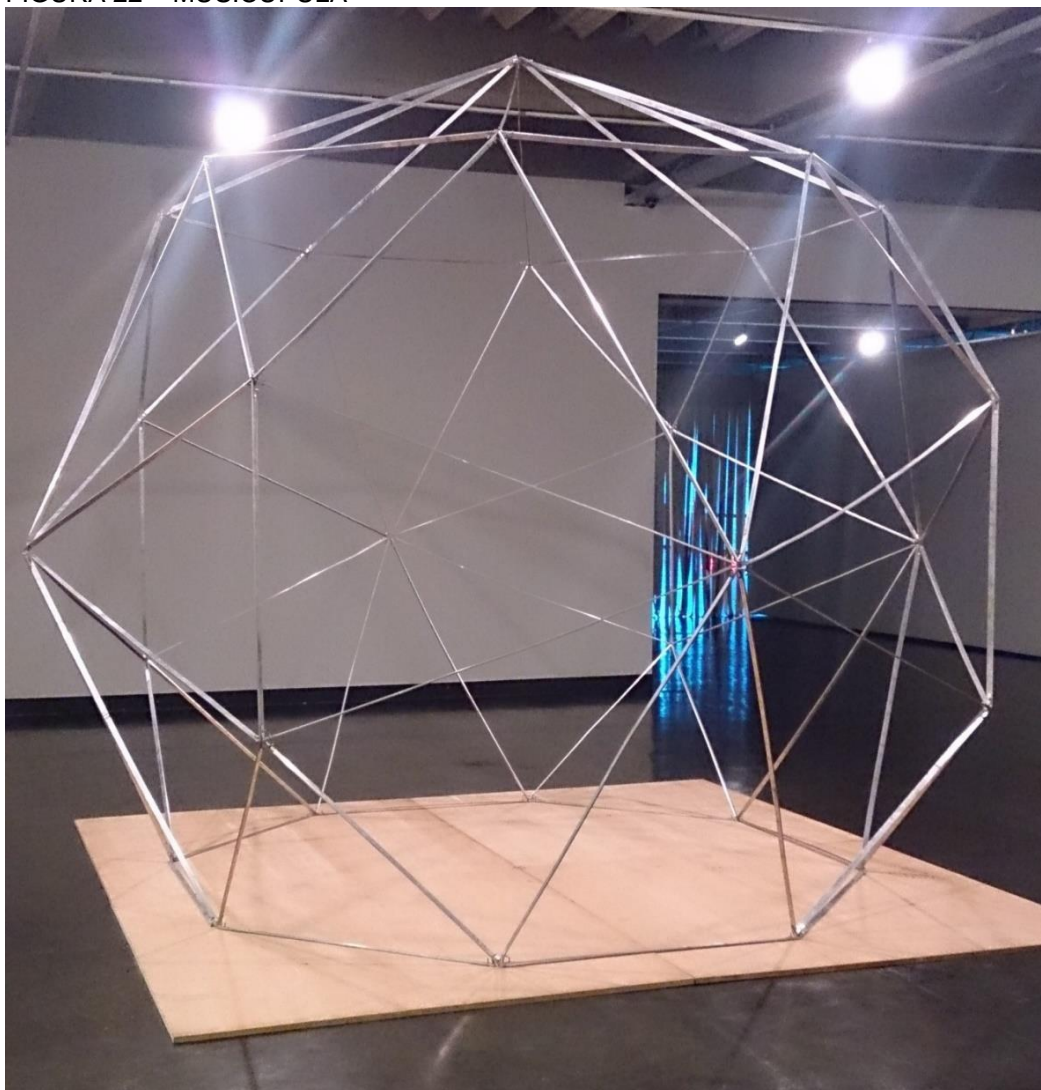
---

basicamente formada por Hélio Oiticica, Torquato Neto e Rogério. Com exceção de Duarte, Oiticica e Torquato tiveram mortes precoces e trágicas. A do artista plástico foi uma complicação derivada do uso da cocaína, e da poeta um suicídio por meio de gás nos anos 70.

papel dentro dele, tal como demonstraremos aqui, Rogério Duarte levou ao extremo esse modo particular de compreender a transcendência espiritual a partir de uma ótica racional.

Esse modo próprio de articular razão e espiritualidade pode ser verificado em uma das principais obras presentes na exposição que analisamos no primeiro capítulo, a *Musicúpula*.

FIGURA 22 – MUSICÚPULA



Fonte: Exposição Marginália 1 – MAM, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://goo.gl/xYFdK0>>. Acesso em: 22/11/2015.

Segundo o próprio Rogério (comunicação pessoal, 2016), essa obra foi fruto de vinte anos de pesquisa. Enquanto obra artística, ela traz à tona uma série de aspectos da trajetória e do pensamento de seu autor. Sendo uma mistura de design, artes plásticas, matemática, geometria, música e espiritualidade, essa cúpula

oferece interessantes indícios para nos aproximarmos da concepção sobre transcendência elaborada por Rogério Duarte.

Neste modo de conceber a transcendência, fruto de um pensamento elaborado ao longo de sua vida, o intelecto seria uma forma de acessar a própria natureza espiritual e não algo contraditório com relação a este propósito – como se a transcendência se situasse no plano do irracional e a racionalidade estivesse limitada ao aspecto material da existência. Segundo o próprio Duarte, em uma reflexão inspirada a partir das ideias presentes no *Bhagavad-Gita*,

a mente é superior aos sentidos, mas a inteligência é superior, a inteligência é o bom uso da mente e a alma é o bom uso não da mente, mas da inteligência. Então há uma hierarquia do que é o mais elevado estado de alma (depoimento no filme *Tropikaoslista*).

Vemos assim que, nessa hierarquia apresentada por Duarte, a inteligência se configura como aquilo que daria acesso ao “mais elevado estado da alma”. Pretendo demonstrar como esta concepção ao mesmo tempo em que reverbera no conhecimento védico – com o qual entrou em contato a partir da década de 1970 – traz em sua origem referências a certos conceitos da filosofia de Platão, que serviram de inspiração para produção da *Musicúpula*.

Foram três as minhas fontes de informação para tentar adentrar nas referências e significados por detrás da *Musicúpula*, obra que, a meu ver, dá uma forma concreta à concepção expressada acima. Diogo Duarte, com quem conversei sobre esse tema na entrevista que com ele realizei sobre a exposição; o filme *Tropikaoslista*, no qual Rogério apresentou algumas de suas reflexões sobre a cúpula; e a entrevista pessoal que com ele realizei no final do ano de 2015.

Cabe colocar ao leitor que em nenhum desses momentos em que tive acesso a informações sobre a cúpula e o conceito por detrás dela eu obtive uma assertiva direta e definitiva sobre o que ela seria de fato. Talvez pela própria complexidade do processo através da qual o autor concebeu a obra, bem como pelo emaranhado de referências que ela agencia, tudo o que consegui foram sugestões que me apontaram alguns caminhos possíveis de interpretação.

A partir destas informações, pude levantar uma espécie de definição geral acerca do que seria a *Musicúpula*, bem como três referências necessárias que nos

permitem esboçar uma compreensão. São elas, a cúpula geodésica de Buckminster Fuller<sup>114</sup>, a concepção matemática de Platão e a espiritualidade Hare Krishna.

Para esboçar uma definição mais ampla, Rogério Duarte afirma que sua *Musicúpula* seria uma cúpula “*neodésica*”, conceito inventado pelo artista para se referir ao fato de que a sua cúpula seria uma inovação a partir da cúpula geodésica<sup>115</sup> criada por Fuller. Comparando a cúpula *neodésica* com a geodésica Rogério Duarte coloca,

Tem aspectos práticos de ser mais fácil de construir do que uma geodésica, de não precisar de conexões, de só ter duas medidas das barras, o que é uma revolução em termos de engenharia. Eu posso fazer um negócio daquele em qualquer lugar em qualquer hora, e uma geodésica, com mais ou menos as mesmas propriedades, além do mais a geodésica leva a algo esférico. Um esférico é indiferenciado, então você perde o cartesiano. E na neodésica, você tem o zênite, você tem os quatro pontos cardeais, os pontos colaterais, você tem digamos assim uma racionalização do espaço, e na geodésica não há essa racionalização. O que existe é um triângulo que você infla, fazendo triângulos escalenos, mas não há uma... não reduz a uma bidimensionalidade. Na neodésica é como se eu tivesse juntando o ortogonal com o esférico e também juntando o pensamento platônico com a construção, por que, quando a gente estuda os sólidos platônicos, são todos racionais, você vai até o icosaedro, todos eles são compostos de forma simples, dodecaedro, tetraedro, hexaedro, então eu quis resgatar essa racionalidade, ou seja, eu definiria a neodésica como a racionalização da geodésica. [...] Então eu queria um poliedro, que satisfizesse minha racionalidade. (Comunicação pessoal, 2016).

Vemos então, que o aspecto inovador da *Musicúpula*, ou cúpula *neodésica*, seria o fato de ela ser baseada em conceitos platônicos de racionalidade

---

<sup>114</sup> “R. Buckminster Fuller foi um renomado inventor do século 20 nascido em Milton, Massachusetts, em 12 de julho de 1895. Tendo dedicado sua vida a fazer o mundo funcionar para toda a humanidade, Fuller operou como um filósofo prático que demonstrava as suas ideias através de invenções que ele chamava de “artefatos”. Fuller não se limitou a um campo, mas funcionou como um “designer cientista de projetos para o futuro” para resolver os problemas globais em torno da habitação, abrigo, transporte, educação, energia, destruição ecológica, e à pobreza. Durante todo o curso de sua vida Fuller realizou 28 patentes, de autoria 28 livros, recebeu 47 títulos honorários. Seu mais renomado artefato, o domo geodésico, foi produzido mais de 300.000 vezes em todo o mundo, o verdadeiro impacto de Fuller no mundo de hoje pode ser encontrado em sua contínua influência sobre gerações de designers, arquitetos, cientistas e artistas que trabalham para criar uma vida mais sustentável planeta.” Disponível em: <<https://bfi.org/about-fuller>>. Acesso em: 01/05/2016.

<sup>115</sup> “A proposta da cúpula geodésica é cobrir a maior área com o menor quantidade de material possível. Isso ocorre através da construção de uma cúpula esférica através de triângulos. A esfera o princípio de se buscar ‘fazer mais com menos’, medida em que envolve o maior volume de espaço interior com a menor quantidade de área de superfície, economizando em materiais e custos. Fuller reintroduziu a ideia de que quando o diâmetro da esfera é dobrado ele vai quadruplicar sua metragem quadrada e produzir oito vezes o volume.” Disponível em: <<https://bfi.org/about-fuller>>. Acesso em: 01/05/2016.

geométrica. Isso resultaria em uma fórmula matemática mais regular e, de acordo com Duarte, mais perfeita (Diogo Duarte, comunicação pessoal 2015). Essa racionalização da cúpula – concebida enquanto uma busca pela perfeição das formas geométricas – seria o que permitira a ela ser algo ligado à espiritualidade e, dessa maneira, uma cúpula *neodésica* ao invés de geodésica.

Para esboçarmos uma forma de compreender essa ligação entre a perfeição geométrica e espiritualidade, precisamos nos aproximar um pouco do que seria a racionalidade tal como concebida por Platão. A necessidade disso se dá pelo fato de que Rogério Duarte concebeu sua cúpula como a realização de algo platônico, por buscar ser a expressão de algo perfeito.

Uma análise ampla do pensamento de Platão seria aqui algo inalcançável e pouco produtivo. Na busca por compreender essa relação entre perfeição, geometria e espiritualidade no pensamento desse fundamental filósofo grego, utilizei-me das ideias contidas em uma de suas últimas obras, *Timeus* e de comentadores que com ela trabalham. Apesar dessa reflexão parecer demasiadamente abstrata, acredito que a compreensão destes aspectos será muito útil para nos aproximarmos da forma pela qual Rogério Duarte elaborou sua equação entre razão e espiritualidade.

Segundo Zeyl (2014), Platão separa o mundo das ideias do mundo sensível, sendo o primeiro eterno e superior, e o segundo temporário e inferior. De acordo com *Timeus*, personagem principal de um dos diálogos criados por Platão para expressar suas teorias,

Na minha opinião, temos primeiro que distinguir o seguinte: o que é aquilo que é sempre e não devém, e o que é aquilo que devém, sem nunca ser? Um pode ser apreendido pelo pensamento com o auxílio da razão, pois é imutável. Ao invés, o segundo é objecto da opinião acompanhada da irracionalidade dos sentidos e, porque devém e se corrompe, não pode ser nunca. (Platão, 2011, p. 27d5-28a4).

Vemos então que, de acordo com o que foi colocado acima, a razão seria algo que possibilitaria o acesso ao mundo das ideias, que é perfeito e eterno. Segundo Zeyl (2014), Platão afirma que a beleza organizada do universo não seria apenas manifestação de um intelecto pessoal, mas seria também um modelo para que almas racionais o compreendam e o reproduzam. Tal prática poderia restaurar nas almas seu estado original de excelência, que teria sido perdido pelo fato de terem adquirido um corpo sensível. Aqui estaria presente, de acordo com Zeyl, uma dimensão explicitamente ética e religiosa do discurso de Platão.

Este mundo das ideias, dentro da cosmologia proposta em *Timeus*, teria, inclusive, servido de molde ou inspiração a partir do qual o demiurgo teria dado forma ao caos inicial que seria o mundo sensível. Nesse processo de tradução da perfeição e de dar sentido ao caos, seu instrumento para realização teria sido a matemática e a geometria. De acordo com o que Platão expressa em *Timeus*, o Demiurgo inicia seu processo de conferir ordem ao universo caótico pré-existente ao confeccionar quatro sólidos regulares que seriam tão perfeitos e excelentes quanto possível. Esses quatro sólidos seriam os quatro elementos primordiais, o tetraedro seria o fogo, o octaedro o ar, o icosaedro a água e o cubo a terra, enquanto o quinto sólido regular – o dodecaedro – seria uma representação do universo inteiro (VLASTOS, 1995).

De acordo com Bernal (1975), esse idealismo platônico estaria fundamentado na mística pitagórica dos números, de tal forma que seria possível considerar que Platão teria adotado os pontos de vista místicos de Pitágoras, no que se refere ao significado cósmico dos números e das formas geométricas, às quais seriam assim consideradas como exemplos de verdades absolutas, eternas e independentes dos sentidos.

Segundo Cornelli, Platão entrevê na geometria uma ambigüidade e duplicidade profundas, que seriam seu próprio ponto de força: “sua irresistível aproximação ao sensível, sua contaminação com imagens reais, permite-lhe ser ponte entre o inteligível e o sensível” (CORNELLI; COELHO, 2007). Nessa forma platônica de conceber a matemática, ela seria um lugar intermediário e intermediador, que deve ser atravessado no caminho das ideias. A geometria seria a porta, a conexão entre o mundo perfeito e eterno das ideias e o mundo temporário das coisas sensíveis (CORNELLI; COELHO, 2007).

Não cabe aqui considerarmos a validade ou não dos argumentos de Platão, mas sim encontrar nele ressonâncias com o pensamento expresso e realizado por Rogério Duarte, que, ao que nos consta, parece partilhar dessa concepção mística da matemática. A partir do que foi colocado, vemos que o conceito de geometria que inspirou Duarte em sua *Musicúpula* foi aquele segundo o qual a realização de uma obra geométrica perfeita seria uma espécie de concretização sensível do mundo perfeito e ideal.

Rogério Duarte quis construir sua cúpula baseando-se nos princípios simples e racionais que orientam a construção dos quatro sólidos platônicos básicos,

buscando fundamentar sua estrutura em um cálculo matemático mais regular que seria, de acordo com os conceitos apresentados, mais belo. Isso implica em considerar, tendo em vista o que foi colocado acima, que podemos lançar a hipótese de que Rogério considerou sua obra como uma busca de expressão concreta e sensível do incognoscível perfeito presente no mundo das ideias.

Ao realizar esse processo de criar uma forma sensível que expressasse o mundo perfeito e ideal, ele estaria fazendo da sua prática racional, do bom uso de seu intelecto, uma forma de se conectar com esse mesmo mundo espiritual e perfeito que sua obra procurou expressar. Ao buscar satisfazer sua racionalidade de uma forma sensível, e ao mesmo tempo transcendente, ele fez uma referência direta à espiritualidade naquilo que ela teria de imanente.

A espiritualidade se expressaria então, no *Musicúpula*, nessa busca pela perfeição, a qual remete ao plano perfeito das ideias, ao mundo espiritual do qual, de acordo à concepção védica, esse mundo material seria apenas um reflexo imperfeito.

Quando perguntei a Duarte sobre o conceito de cúpula *neodésica*, ele me informou que uma de suas referências para criação dessa obra teria sido uma escritura do pensamento védico chamada *Brahma Samhita*. Nesse livro o que temos é uma descrição realizada pelo semideus Brahma – o qual ocupa na cosmologia védica uma posição muito similar à do demiurgo platônico – da morada espiritual eterna de Krishna, considerado o Deus Supremo que teria concedido a Brahma o conhecimento e poder necessários para que este atuasse como o criador do universo material.

Nessa descrição, *Brahma* faz referência a formas geométricas para descrever a perfeição desse mundo espiritual original, do qual o mundo material e sensível seria, de acordo à essa perspectiva, apenas um reflexo invertido e ilusório.

O local superexcelente de Krishna, que é conhecido como Gokula, possui milhares de pétalas e uma corola como a de um lótus que brota de uma parte de Seu aspecto infinito, o verticilo de folhas sendo a verdadeira morada de Krishna. O verticilo desse lótus transcendental é o reino onde habita Krishna. E uma figura hexagonal, a morada dos inerentes aspectos predominado e predominante do Absoluto. Como um diamante a figura central sustentante de Krishna auto-luminoso se ergue como a fonte transcendental de todas as potências. O santo nome consistindo de dezoito letras transcendentais se manifesta numa figura hexagonal de sei divisões. (THAKURA, 1997, p. 8-10)



Existe assim, na concepção platônica agenciada por Duarte em sua cúpula, uma tríplice relação na qual o belo é perfeito porque é racional, o racional é belo porque é perfeito e o perfeito é racional porque é belo. Partindo desses princípios, Rogério Duarte buscou construir uma forma que satisfizesse esse anseio racional e, ao mesmo tempo – através dessa plena expressão e satisfação do intelecto por meio de uma forma perfeita –, expressasse ou indicasse o plano espiritual. É por esse motivo que considero que o *Musicúpula* seria uma boa expressão da forma pela qual Rogério Duarte concebe a relação entre razão e espiritualidade.

Numa referência clara à frase de Platão que serve de epígrafe a este texto em específico, Rogério Duarte, ao refletir sobre os usos de sua cúpula coloca

Quando a gente fica dentro de uma forma como essa a gente sai da ortogonalidade, a gente sai da visão tradicional da realidade e entra numa outra dimensão, que é a idéia de um mundo a-perspectiva, não tem perspectiva, ele é quadridimensional, ele é espaço temporal, você está em todos os lugares ao mesmo tempo (depoimento em *Tropikaoslista*)

É um pouco complicado por que aparentemente ela é uma geodésica, mas nela existem alguns conceitos que eu fui desenvolvendo ao longo da vida, sobre espaço, a relação entre o homem e espaço. A maneira de perceber o mundo. Se você está na vertical, você vê só o que está na frente. Se você está na horizontal você vê o que está em cima. É por isso que de noite a gente sonha, por que a mente sai do horizontal, vai pro vertical, e aí se conecta com coisas que estão acima. (comunicação pessoal, 2016)

Essa obra, que Rogério Duarte considerava como sendo algo destinada a direcionar o olhar daqueles que com ela se interrelacionassem às coisas de cima, era por ele pensada como algo tão ligado à perfeição e ao plano espiritual que ele chegou a afirmar

Eu tenho a impressão de que se eu morrer aqui eu vou pro céu. Então isso aqui serve de moradia e também de tumulo é uma coisa assim que tem uma função global, a utilidade é inaugurada pela própria forma, ou seja, pra que serve, pra nada e ao mesmo tempo pra tudo (depoimento em *Tropikaoslista*)

Vemos aqui que, de acordo ao ponto de vista de seu criador, a forma supostamente perfeita deste poliedro daria a ele a possibilidade de conferir um destino perfeito, o céu, àquele que dentro dele viesse a morrer. Mais uma vez, gostaria de colocar que auferir a “verdade” disso não é nosso propósito, mas sim demonstrar – partir do modo pelo qual Rogério Duarte concebeu essa sua obra – as relações existentes entre uma perfeição racional (geométrica) e a espiritualidade.

Tendo em vista essa situação exemplificada pela obra *Musicúpula*, este capítulo pretende ser um aprofundamento da reflexão acerca dessa relação entre racionalidade e espiritualidade que tanto marcou a trajetória de Rogério Duarte. No primeiro tópico pretendo dar conta do modo pelo qual esse jogo com a razão foi determinante na construção da forma de prática espiritual com a qual ele veio a desenvolver um diálogo mais longo e intenso ao longo de sua vida, o *Gaudiya Vaishnavismo* tal como apresentado e praticado pelo Movimento Hare Krishna. Buscaremos então indagar acerca dos motivos pelos quais esta filosofia, após Rogério Duarte ter realizado um longo itinerário em meio a práticas espirituais e conhecimentos esotéricos, veio a se apresentar como aquela que melhor respondeu aos seus anseios.

Para realizar os propósitos acima mencionados iremos aprofundar os conceitos de racionalidade teórica e teodicéia, a partir do modo pelo qual estes são apresentados por Weber, e desenvolvidos por Peter Berger. O propósito dessa discussão teórica será compreender mais a fundo como a iniciação no Movimento Hare Krishna, bem como toda a busca espiritual que veio a resultar neste evento, pode ser considerada como uma forma de ressignificar a ruptura gerada pela tortura, de modo a dar novamente coerência à sua visão de mundo.

Para que essa reflexão seja melhor compreendida, bem como para dar continuidade ao tipo de trabalho que foi feito nos outros capítulos, irei também buscar a reconstituição possível das redes de sociabilidade nas quais ele se inseriu a partir de seu envolvimento com o Movimento Hare Krishna. A fonte principal para o mapeamento dessas relações foi uma série de entrevistas realizadas com membros antigos do movimento – que conviveram com Rogério Duarte –, bem como a entrevista que realizei com o próprio, no mês de Novembro de 2015. Essas informações constituem, a meu ver, um mérito dessa pesquisa, não somente por trazerem valiosas informações para constituição do argumento aqui apresentado, como também por apresentarem um material inédito a respeito de uma época da vida de Rogério Duarte muito difícil de ter acesso, tendo em vista a escassez de material referente a esse período de sua trajetória.

Buscando focar nas indagações acerca da importância do diálogo com a racionalidade no conceito de transcendência vivenciado por Rogério Duarte, no segundo tópico desse capítulo apresentarei uma reflexão acerca da obra de Rogério Duarte enquanto tradutor de escrituras importantes do pensamento *vaishnava*.

Como veremos, esse foi um momento no qual essa relação entre racionalidade, transcendência e tropicalismo acabou por tomar uma forma mais concreta. A partir disso, poderemos nos aproximar da possibilidade de compreender o modo pelo qual a ressignificação do sentido da vida, a partir das lentes devocionais fornecidas pelo vaishnavismo, lhe permitiu reinterpretar sua experiência tropicalista prévia e consequentemente o seu lugar dentro dela.

#### 4.2. O MOVIMENTO HARE KRISHNA E A NOVA TEODICÉIA

Na procura por significar sua experiência de vida após os eventos traumáticos da tortura, Rogério Duarte vislumbrou em práticas e filosofias espirituais-religiosas um horizonte de possibilidade, onde um novo significado para sua existência poderia ser elaborado. Como vimos no capítulo anterior, seu itinerário nesse processo foi amplo e diversificado. Tendo passado pela teosofia tropical da Eubiose, pela austeridade monástica do budismo e pela especulação eclética da contracultura seus caminhos vieram enfim a desaguar de modo mais definitivo na filosofia *vaishnava*<sup>116</sup>, tal como apresentada pelo Movimento Hare Krishna<sup>117</sup>.

Podemos indagar: o que Rogério Duarte teria encontrado nessa sabedoria, cujas raízes remontam à Índia Antiga, que fez com que ele estabelecesse com ela um relacionamento tão duradouro ao longo de sua vida? Tendo conhecido muitas práticas espirituais diferentes, qual foi o aspecto distintivo presente da filosofia *vaishnava* que fez com que Rogério Duarte dedicasse a ela grande parte de sua vida, obra e pensamento?

Respondendo a este questionamento, temos duas declarações do próprio Rogério, que justificam de certo modo a escolha. Elas se relacionam com a possibilidade de significação de sua experiência de vida. “O trauma só a filosofia da Índia explica: a teoria do *karma*. De algum modo aquilo teria que acontecer. Não

---

<sup>116</sup> Como coloca Oliveira (2009), o Movimento Hare Krishna é uma forma moderna do *gaudya-vaishnavismo*. O vaishnavismo é um termo utilizado pelos indólogos modernos para se referirem a uma manifestação histórica do sistema-filosófico-religioso dos adoradores de Vishnu, mais conhecidos como *vaishnavas*. O termo ‘*gaudiya*’, utilizado pelo vaishnavismo moderno e proeminente trazido por Swami Prabhupada, indica uma região da Índia chama ‘terra de *Gauda*’, localizada entre o lado sul das montanhas dos Himalaias, onde esse tipo de vaishnavismo se originou.

<sup>117</sup> O Movimento Hare Krishna é o termo pelo qual se tornou mundialmente conhecida a Sociedade Internacional para Consciência de Krishna (ISKCON), instituição fundada em 1966 em Nova Iorque por A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada para difundir o vaishnavismo no Ocidente (GUERRIERO, 1989).

existe acaso puro, as coisas tem um sentido” (entrevista ao Jornal a Tarde, 15 de agosto de 2012).

Duarte afirmou também, em um texto publicado no livro *Tropicaos* (2003), que a palavra *karma* o relembra do quanto o episódio da tortura contribuiu para a mudança de sentido de vida que ele veio a vivenciar; situação-limite a partir da qual começou a relativizar a “filosofia perfeita do marxismo, que parecia responder todas as possíveis perguntas de dar um sentido claro ao tremendo matagal das impressões e vivências daquele tempo” (DUARTE, 2003, p. 11).

Vemos assim que a filosofia *vaishnava*, dentro da qual a teoria do *karma* tem uma importância central, foi a aquela que melhor permitiu a Rogério Duarte conferir um sentido às experiências de sofrimento que veio a enfrentar. Além disso, tal como pretendemos argumentar, a explicação do sofrimento através do *karma* é aquela na qual a presença da racionalidade é indispensável (BERGER, 1980). O que nos remete a outro fator central que fez da prática da filosofia Hare Krishna algo tão importante na vida de Rogério Duarte. Ela lhe permitiu equacionar o diálogo entre racionalidade e espiritualidade, principalmente através da tradução, uma prática intelectual que, por conta da sua relação com a sabedoria védica, veio a se tornar uma prática espiritual.

Para compreendermos melhor como se deu esse encontro tão importante na trajetória de nosso interlocutor, é necessário apresentar ao leitor alguns detalhes de sua inserção no Movimento Hare Krishna, como também de alguns aspectos da filosofia do grupo que tornaram possíveis as interações e confluências apontadas.

Tal como relatou a mim, na entrevista que com ele realizei em novembro de 2015, quando veio a conhecer o Movimento Hare Krishna, no primeiro semestre de 1978, Rogério Duarte vivenciava um esgotamento com relação à contracultura. Já casado e com duas filhas, aquele mundo de procura por expansão de consciência, como também por prazer, através do uso de substâncias alucinógenas e da liberação sexual já não lhe atraía mais. Esta situação, juntamente com o fato de estar desempregado e vivendo de atividades esporádicas, contribuía para intensificar nele a sensação de que no mundo material já não havia um lugar para ele.

Em uma conversa com Gilberto Gil, Rogério contou que, naquele ano de 1978, viveu algumas experiências que se encadearam como um furacão, fazendo com que ele largasse tudo que tinha e mergulhasse numa imersão intensa no

Movimento Hare Krishna, a qual durou aproximadamente dois anos. Seu primeiro contato com os devotos se deu após uma briga com um grupo de capoeiristas, na qual estiveram envolvidos ele e seu companheiro tropicalista Waly Salomão, o qual curiosamente estava junto de Rogério também na ocasião em que ele veio a ser internado num hospício pela primeira vez (DUARTE, 2003).

Por decorrência desse confronto, Rogério sofreu uma fratura em um dos braços que fez com que ele tivesse que ser atendido em um hospital. Após sair do internamento, foi novamente para Itapoã com a intenção de, segundo o que conta, realmente matar o cidadão que havia lhe feito aquilo (DUARTE, 2009). No meio do caminho, encontrou um grupo de devotos que acabou o levando para o templo Hare Krishna<sup>118</sup> que havia ali por perto.

No templo, Rogério Duarte teve uma profunda experiência. Nesta catarse a raiva que sentia foi dissolvida pelo contato com os livros da filosofia *vaishnava*, propagada pelos membros do Movimento, “eu encontrei o templo e os caras me levaram, me lembro a minha emoção... eu li os livros, quando eu li eu comecei a chorar com o texto... disse: ‘vou ficar aqui, eu não quero matar ninguém’. Aí eu me tornei Hare Krishna.” (DUARTE, 2009, p.45).

Ao começar a frequentar o templo de Salvador, a vida de Duarte mudou rapidamente e de modo intenso. Impulsionado por seu desencaxe e insucesso material, e por sua sede em busca de conhecimento espiritual, Rogério Duarte foi morar no templo localizado em Itapoã, abandonando temporariamente sua esposa e filhos.

Essa ruptura com a vida social anterior é um padrão recorrente dentre as pessoas que ingressam no Movimento, pelo menos durante as duas primeiras décadas em que este se propagou no Ocidente. Segundo Shinn (1983), que analisou o Movimento Hare Krishna em seu início nos Estados Unidos, quase todas as pessoas que entram nele passaram por experiências prévias de crises ligadas a sua identidade pessoal e social, às quais variam em termos de forma e intensidade. Adami, a partir de algumas observações de sua tese de doutorado, afirma que

---

<sup>118</sup> No caso específico de Salvador, o Movimento iniciou-se, por volta de 1973 com Dhruvananda, um discípulo de Swami Prabhupada que viera do Havaí (VALERA, 2015). Antes de voltar com sua família aos Estados Unidos, em 1974, ele formou um pequeno grupo de simpatizantes que deu continuidade às práticas espirituais aprendidas com o discípulo de Prabhupada (VALERA, 2015 ).

observei que para o indivíduo reconhecer-se devoto, necessariamente ele deve passar por uma “experiência limite”. Refiro-me a um tipo de experiência extrema que os colocou num “abismo existencial”. Isso propiciou a busca de novos entendimentos sobre si. Neste caso, reconhecer-se como devoto e passar a viver sobre a consciência de Krishna foi uma das alternativas encontradas. (ADAMI, 2013, p. 206).

Segundo Stillson Judah (1974), o fato do grupo espiritualista ter atraído pessoas descontentes com padrões estabelecidos pela sociedade vigente, bem como com sua própria identidade perante esse mundo, o aproxima da contracultura, apesar de, ao mesmo tempo, oferecer aos seus adeptos uma forma de saírem dela. Tal como demonstra Guerriero (2001), grande parte dos devotos buscou nas ideias e práticas contraculturais uma forma alternativa de vida, mas essa aventura não lhes rendeu a satisfação esperada. A conversão ao Movimento Hare Krishna seria um momento a partir do qual essas pessoas passaram a viver uma nova postura, uma nova orientação em suas vidas, em busca de felicidade.

Através da imersão no Movimento Hare Krishna, mais uma vez Rogério Duarte investiu com intensidade numa representativa experiência de sua época e geração. Apesar disso, neste caso ele já se encontrava numa idade bem mais avançada do que a média dos jovens que ingressavam no Movimento Hare Krishna. Quando foi morar com os devotos, Rogério Duarte já tinha quarenta anos, o que para os padrões da época já era o suficiente para ele não mais ser considerado um jovem. Ainda assim, na entrevista que realizei com ele, ao ser perguntado sobre aquilo que havia lhe fascinado no contato com os devotos, ele mais uma vez apresentou a maneira pela qual, de acordo ao seu ponto de vista, essa inserção esteve ligada à contracultura

O fato é que desde quando Prabhupada<sup>119</sup> estava entre nós eu já conheço o movimento então eu posso considerar que a figura central é Prabhupada e foi o tom de Prabhupada que me empolgou, sobretudo o aspecto que você falou, contracultura, a maneira como ele energicamente se opõe à cultura materialista ocidental e propõe um abandono completo do estilo de vida materialista e com a vida simples dedicada à espiritualidade, foi o que determinou a minha iniciação (Rogério Duarte, comunicação pessoal 2015)

---

<sup>119</sup> A. C. Bhaktivedanta Swami, o fundador do Movimento Hare Krishna, ficou mundialmente conhecido como Prabhupada, apelido respeitoso pelo qual seus discípulos passaram a lhe chamar (GUARINO, 1986). Ele foi um monge renunciante (*sannyasi*) da Índia que foi aos Estados Unidos em 1965 com setenta anos de idade, com o intuito de cumprir a ordem que lhe foi dada por seu mestre espiritual de propagar o conhecimento acerca de Krishna nos países de língua inglesa (SILVEIRA, 2003).

Vemos assim que tanto no caso de Rogério Duarte, como no de outras pessoas que vieram a fazer parte do Movimento Hare Krishna – principalmente em seu início – a contracultura se configurou como um momento de vida com um duplo e por vezes ambíguo significado. Ao mesmo tempo em que a experiência contracultural, com seu discurso de crítica radical à civilização ocidental materialista, lhes forneceu um tipo de experiência que os aproximava dos ensinamentos de Swami Prabhupada<sup>120</sup>; foi como uma forma de procurar a satisfação não encontrada nesta mesma experiência, que a proposta de uma vida dedicada à devoção a Krishna – mesmo com seus hábitos regrados e estranhos em relação às suas vidas prévias – apresentou-se como uma alternativa atrativa.

Após ter residido por um curto período de tempo no templo de Itapoã, por influência de Alanatha Swami – um devoto alemão que na época atuava como líder do Movimento Hare Krishna no Brasil – Rogério se mudou para o templo de São Paulo. Foi lá onde começou a se preparar para ser iniciado dentro da tradição espiritual que este movimento representa.

Na verdade, segundo entrevista realizada com um dos principais membros do Movimento na época, antes de chegar a São Paulo, Rogério, que tinha partido de Salvador em viagem junto com Alanatha Swami, fez uma escala em Belo Horizonte (Iswara Das comunicação pessoal 2016). De lá o Swami ligou para o templo de São Paulo e convocou Iswara para que viesse de carro buscar o novo *bhakta*<sup>121</sup> em Belo Horizonte, tendo em vista que ele, Alanatha, teria de tomar outro rumo indo para o Rio de Janeiro.

Lembrando sobre seu o encontro com Rogério Duarte, que viria a ser iniciado em breve, Iswara Das não escondeu certo espanto que a condição peculiar de seu companheiro de viagem lhe causou. Essas impressões nos permitem ter acesso a dimensão da transformação pela qual Rogério passou ao aderir ao Movimento,

---

<sup>120</sup> Em muitos de seus textos este Swami bengali elabora uma ácida crítica à civilização ocidental, baseando-se de fato em um conceito de civilização inspirado no Vedas, segundo o qual uma sociedade deveria ser considerada civilizada mediante a sua capacidade de fornecer conhecimento espiritual aos seus membros e não por conta de seu avanço técnico e material.

<sup>121</sup> Termo usado para se referir aos praticantes de bhakti-yoga e que no jargão cotidiano dos devotos é utilizado para se referir aos recém chegados ao movimento (SILVEIRA, 2003)

Então você imagina, Raghunata tinha quarenta anos, era uma pessoa mais do que velha, ele tinha idade pra ser meu pai, um cara bam-bam-bam da contra cultura e tudo mais, toda energia com quarenta anos, brigou com a esposa e filhos pequeninhos, então sai de Salvador e vai ser um Hare Krishna, sem nada. Ai nós pegamos o carro, o carro tinha saído da oficina às sete da noite, saímos de Belo Horizonte às oito da noite e viemos para São Paulo, de madrugada, chegamos três horas da manhã. E viemos conversando a viagem toda, ele muito entusiasmado com o movimento Hare Krishna, viemos conversando a noite toda no carro, foi muito interessante, muito legal e tudo mais, ai ele tava pronto pra trabalhar na BBT. Eu dei toda corda pra ele, toda oportunidade pra ele trabalhar na BBT, foi ai que ele entrou começou a servir, mexer nos textos, nas capas. (Iswara Das, comunicação março 2016)

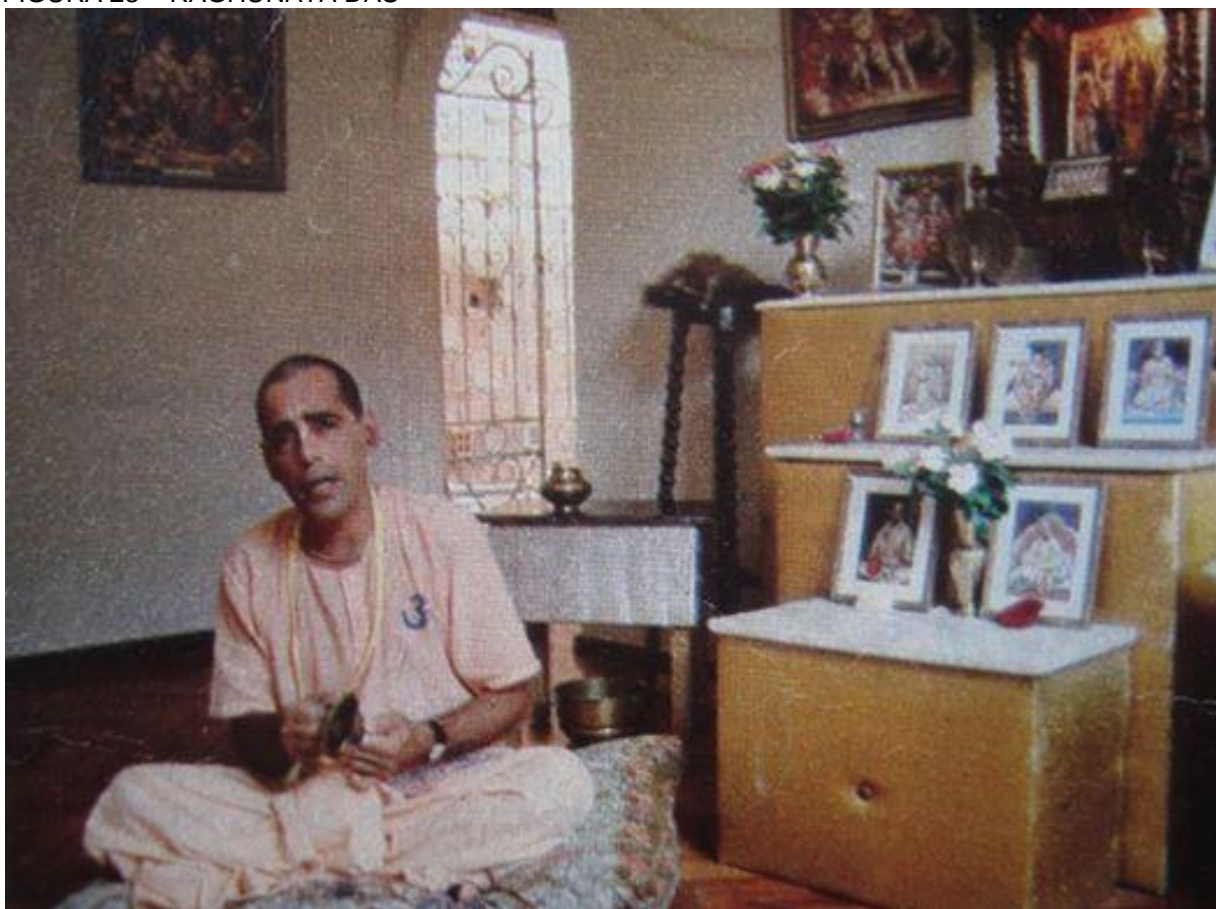
Iswara era um dos responsáveis pelo serviço de tradução na editora da ISKCON, a *Bhaktivedanta Book Trust* (BBT) fundada por Swami Prabhupada para publicação e divulgação de seus escritos e que já tinha uma sede no templo de São Paulo (VALERA, 2015). Após ter se mudado para São Paulo, em julho de 78, Rogério intensificou suas práticas devocionais, tendo aderido ao canto meditativo e regular do mantra Hare Krishna e ao compromisso de seguir os quatro princípios reguladores<sup>122</sup> que moldam a vida do devoto e os tornam, segundo seus praticantes, aptos a desenvolver a devoção por Deus (ADAMI, 2013). Além disso, a prática do estudo das escrituras *vaishnavas* se tornou uma parte importante do seu dia-a-dia.

---

<sup>122</sup> Esses princípios, não comer carne, peixes e ovos, não se intoxicar, não praticar sexo ilícito e não praticar jogos de azar, são derivados a quatro preceitos éticos que fundamentam a vida dos devotos, compaixão, austeridade, limpeza e veracidade (SILVEIRA, 1999).



FIGURA 23 – RAGHUNATA DAS



Fonte: foto cedida por Loka Saksi Das

Na foto vemos Rogério vestido de *brahmacary*<sup>123</sup>, termo que em sânscrito significa “aquele que age como espírito” (ADAMI, 2013), tocando *kartalas*, e, aparentemente entoando o mantra<sup>124</sup> Hare Krishna. Sua testa está decorada com *tilaka*<sup>125</sup>, uma argila considerada sagrada pelos devotos de Krishna. Com ela, eles

<sup>123</sup> O *brahmacary* é uma das quatro ordens (*ashrams*) de vida prescritas por Krishna no Bhagavad-Gita que, juntamente com quatro categorias sócias (*varnas*), formam um sistema social que teria como propósito conduzir a sociedade à elevação espiritual. (MITTELSTADT, 2012).

<sup>124</sup> *Man* = mente, *tra* = sair, libertar; *mantra*, portanto, designa um processo métrico de recitações mágicas com finalidades diversas, principalmente a libertação dos nascimentos e mortes; no vaishnavismo, com finalidades devocionais. Gilbert Durand apresenta o *mantra* como aquele que contém “palavras dinâmicas, fórmulas mágicas que pelo domínio da respiração e do verbo domam o universo” (DURANT, 2002, p. 155–156). Trata-se, porém, segundo Durand, de um isomorfismo das imagens pneumáticas, ou seja, de um reencontro do ar-palavra com a visão da realidade em símbolo.

<sup>125</sup> Segundo Mittlestadt (2012) a *tilaka* serve também para diferenciar os adoradores de Vishnu dos adoradores de Shiva, que utilizam uma marcada na testa diferenciada, caracterizada por três linhas horizontais. Além disso, tanto a *tilaka*, como a roupa devocional são, para esta autora, “marcações em um corpo como tela social, pois tais desenhos indicam certos papéis sociais distintos [...], se por um lado eles indicam as linhas de adoração do devoto, por outro os desenhos constroem aquele corpo tornando-o um corpo Vaishnava”. Desse modo, a *tilaka* e roupa devocional seriam uma metonímia da sociedade *vaishnava*, como a expressão da linhagem e do Deus adorado que estariam

decoram pontos específicos de seus corpos – treze ao todo – com o símbolo *vaishnava*, formado por um V, enquanto entoam diferentes mantras compostos por nomes de Deus, no intuito de protegerem energeticamente seus corpos e de se lembrarem de sua posição transcendental enquanto servos de Deus (COSTA, 2013). O açafrão característico das vestes devocionais que Rogério usa na foto representa a renúncia. Isto se expressa na prática pelo fato de que os monges que as usam devem ser celibatários e abdicar de relacionamentos e posições dentro da vida material. Os devotos do Movimento Hare Krishna, que atualmente já se encontram bem mais diluído na sociedade e em muitos casos desvencilhado de seu aspecto exótico (GUERRIERO, 2001), acreditam que o uso da roupa devocional<sup>126</sup> fornece ao praticante a possibilidade de se identificar com o seu ser espiritual verdadeiro, um servo eterno amoroso de Krishna.

Apesar de já ser casado – situação na qual os devotos passam a utilizar vestes brancas e a serem chamados de *grhastas*<sup>127</sup> – aparentemente foi como um *bramacary* que Rogério viveu de 1978 a 1980, época em que experienciou a sua vivência mais intensa, em termos relacionais, dentro do Movimento Hare Krishna.

A prática espiritual dos *vaishnavas*, através de qual seria possível atingir um estado de liberação máxima, é a *bhakti-yoga*<sup>128</sup>. Definida por Oliveira (2009) como uma participação direta e sentimental do fiel, através de corpo, mente e fala, na relação pessoal com Deus (Krishna), a *bhakti-yoga* implicaria num processo de transmutação das ambições e afeições mundanas, através do qual elas seriam canalizadas e conseqüentemente purificadas ao se direcionarem para devoção à Krishna. Esse processo ocorreria de tal modo que “na medida em que a devoção a Krishna aumenta, os laços com o mundo diminuem e a liberação do ciclo de nascimentos e mortes torna-se realidade” (OLIVEIRA, 2009, p. 15).

---

além da noção de símbolo social pelo fato de atuarem como agentes de purificação espiritual a construir o corpo do devoto (MITTELSTADT, 2012).

<sup>126</sup> Dhoti (um pano que é vestido através de uma sequência específica de dobras e nós) para os homens, e saree (também um longo tecido vestido através de dobras e nós) para as mulheres, as quais se utilizam de tecidos mais ornamentados com os quais também cobrem a cabeça (COSTA, 2013).

<sup>127</sup> Termo utilizado para se referir aos devotos casados.

<sup>128</sup> Swami Prabhupada, o fundador do Movimento, traduziu a expressão *bhakti-yoga*, como serviço devocional amoroso. Através desse serviço devocional dedicado à suprema personalidade de Deus (Krishna) a entidade viva poderia readquirir o estado de conexão (*yoga*) perdido com relação à Divindade.

O conceito central dentro desta prática espiritual é a compreensão de que o eu verdadeiro da entidade viva seria diferente do corpo material, o qual é considerado como uma espécie de escafandro temporário e ilusório (MITTLESTADT, 2012). O propósito da vida humana, tendo em vista que seria somente neste tipo de corpo que ele seria realizável<sup>129</sup>, seria tornar-se novamente consciente de sua natureza espiritual. Isso implicaria em reconhecer-se como uma alma eterna, definida como uma parte fragmentária do espírito supremo e, dessa maneira, um servo eterno de Deus (Krishna) (PRABHUPADA, 1979).

Este estado de consciência permitiria à alma livrar-se daquilo que é definido como cativo do mundo material – o eterno ciclo: nascimento, velhice, doença e morte (*samsara*) – ao qual a entidade viva estaria submetida enquanto se identificasse com o corpo material. Ao considerar o seu próprio eu como sendo o corpo, a entidade viva – na busca por desfrutar do mundo material através de seus cinco sentidos – realizaria ações destinadas a produzirem uma série interminável de conseqüências, boas e más, que a prenderiam no mundo material (OLIVEIRA, 2009).

Esse motor do aprisionamento da entidade viva no mundo temporário é o que a filosofia védica define como *karma*, palavra que literalmente significa ação ou trabalho (BILLIMORIA, 2012). O *karma* seria composto de atos realizados pela entidade viva falsamente identificada com seu corpo material. Estes atos produziram então conseqüências inevitáveis que prenderiam as entidades vivas à necessidade de vivenciá-las, fossem elas boas ou ruins. Segundo Billimoria:

O termo *Karman* é um nome derivado da raiz kr. ‘ fazer, agir, alcançar’, pode significar simplesmente uma ação, mas pode também fazer referência aos antecedentes causais assim como aos resultados ou conseqüências da ação de forma descontinuada no tempo e espaço. A doutrina afirma que toda ação sedimenta resíduos invisíveis (*adr̥ṣṭasam̐skāra*) na psique do indivíduo. Acumulação destes traços de (*sam̐skāras*) dispostos como *kleśas* (gatilhos latentes) geram padrões de hábitos recorrentes ou um potencial latente para tendências repetitivas (*vāsanās*) e respostas aos estímulos do ambiente. Estes potenciais criam raízes na psique, e com o passar do tempo determinam ou pelo menos moderam as ações do indivíduo, percepções e respostas ao ambiente. Atos virtuosos levam a resultados prazerosos – efeito de um karma “bom”; enquanto atos não virtuosos podem

---

<sup>129</sup> Para os vaishnavas todos os seres vivos, inclusive as plantas, teriam uma alma. Mas seria somente na forma humana de vida que seria possível se tornar consciente de que, enquanto entidade viva, o indivíduo é uma alma eterna e não um corpo temporário. Nesse sentido, a busca pela auto-realização é apresentada pelos Vedas como a meta da existência humana (MITTELSTADT, 2012).

levar a resultados desagradáveis ou dolorosos – efeito de um karma “ruim”. Um ser se torna bom pelo bom trabalho, mal pelo mal trabalho’ (*Brhadāranya Upaniṣad* III. 2. 13). O karma residual sedimentado (*sañcīta*) pode ‘survir’ no presente, por exemplo, começa a manifestar suas consequências durante uma vida em particular, neste caso conhecido como *prarabdha*, ou pode ser adiado e liquidado em tempo futuro (*anarabdha*). O peso do Karma não extinto é o que ajuda a perpetuar a contínua corrente da existência cíclica individual (*samsāra*), e cria condições para uma vida boa, uma vida de sofrimento, uma boa morte ou nascimento ruim, e assim por diante. Tais retribuições envolvidas na rede causal são em si mesmas manifestações inexoráveis da lei moral da natureza. Também se percebe que o agente empírico é iludido quando pensa que todos seus atos são determinados livremente, que a livre escolha é uma condição humana inalienável, e que a liberdade última é para ser questionada e privilegiada na transcendência. Simplificando, karma é descrito como um princípio universal da causalidade resultante de ações. Todo ato virtuoso e meritório, e todo ato negativo, deixa sua impressão ou ‘traço’ na psique, o que por sua vez determina o caráter dos indivíduos assim como suas disposições para agir de certo modo ou modos. A implicação ética é que independente do bem ou mal que alguém fizer, ele deve colher seus resultados: ações boas levam à felicidade, ações ruins levam ao sofrimento. Os resultados retribuídos são proporcionais à gravidade da ação (BILLIMORIA, 2012, p. 121).

Vemos então como esta doutrina faz repousar no próprio indivíduo a responsabilidade por toda felicidade ou sofrimento que por ventura ele venha vivenciar. Tal como considerou Duarte, ela dá um sentido não aleatório a todo evento, de modo que nada é considerado como acaso, mas sim uma consequência necessária de um ato realizado anteriormente, nesta ou em outras vidas.

Para os devotos de Krishna, o objetivo então seria situar-se numa plataforma onde não existiria a produção de tais reações que levariam ao aprisionamento nesse mundo, ou seja, um estado *a-karmico*, que possibilitaria a liberação do cativeiro material (SILVEIRA, 2003). Esta plataforma de ação, considerada espiritual e transcendental, seria possível somente quando o indivíduo se reconhecesse enquanto uma alma eterna – consciente de sua relação amorosa com Krishna – e desse modo se engajasse no serviço devocional<sup>130</sup>.

---

<sup>130</sup> Em oposição à atividade material, destinada a satisfação egoísta dos sentidos materiais, o serviço devocional seria a atividade realizada para satisfação de Krishna e de seus sentidos espirituais (OLIVEIRA, 2009). Este processo está baseado numa concepção central do vaishnavismo que é o fato de ele estar fundamentado em uma filosofia personalista, que considera que, em última análise, a Verdade Absoluta seria uma pessoa. Segundo Guarino (1986), existem duas grandes escolas de transcendentalismo que se originaram a partir dos Vedas, os impersonalistas cuja principal tradição é proveniente de Shankaracarya e que consideram que Deus seriam sem forma e impessoal, e os personalistas, que postulam que a pessoa divina (Bhagavan) seria o aspecto primordial e principal, sendo então a fonte de todos os mundos materiais e espirituais (GUARINO, 1986).

O despertar dessa consciência, teoricamente latente em todos os seres vivos, se daria – de acordo com a perspectiva dos devotos – principalmente pelo entoar dos nomes de Deus através do maha mantra Hare Krishna Hare Krishna Krishna Hare Hare Hare Rama Hare Rama Rama Rama Hare Hare<sup>131</sup>. Este método foi estabelecido por Caitanya Mahaprabhu, considerado como o último avatar de Krishna a ter vindo para o mundo material, como o mais fácil e direto meio para se obter realização espiritual na era atual pela qual, de acordo com a cosmologia védica, estaríamos atravessando (OLIVEIRA, 2009).

No processo através do qual Rogério Duarte aderiu a esta filosofia, a espiritualidade e a intelectualidade caminharam juntas. Ao mesmo tempo em que praticava a meditação mântrica diária e participava dos rituais de adoração que ocorriam no templo, a partir das quatro e meia da manhã, ele se dedicou a estudar seriamente a filosofia por detrás daquelas práticas. Esse estudo ocorria através das leituras e aulas diárias sobre as escrituras consideradas sagradas pelos membros do Movimento, bem como por decorrência de sua participação na produção editorial e tradução para o português dos livros de Swami Prabhupada. Rogério Duarte estabeleceu assim um relacionamento estreito com este que é um dos aspectos centrais dentro da prática espiritual Hare Krishna, os livros de Swami Prabhupada.

Quando estamos falando de uma cultura espiritual sendo trazida da Índia para o Ocidente, temos que ter em mente que o trabalho principal de Srila Prabhupada sempre foi a transliteração da literatura vaishnava, sua publicação e sua divulgação, através dos seus discípulos [...] É necessário, paulatinamente, apresentar a literatura produzida por ele (Prabhupada) e em torno dele (Prabhupada), pois aqui encontra-se uma parte considerável da visão de mundo Hare Krishna. (SILVEIRA, 1999, p. 44).

Segundo Maha Kala das (comunicação pessoal, 2016), outro dos principais devotos responsáveis pelo serviço devocional realizado na BBT naquela época,

O Raghunata tinha essa característica, ele era muito atento ao que se explicava, tinha umas perguntas muito brilhantes para os devotos que davam as aulas, e, com isso, ele foi criando um corpo de percepção da filosofia gaudiya *vaishnava* muito especial, apesar de ter pouca vivência. E ele ficou encantado com aquele universo Krishna, que é um menino que toca flauta, brinca com os vaqueirinhos e ao mesmo tempo é o controlador

---

<sup>131</sup> Hare é uma invocação ao aspecto feminino de Deus, Krishna significa aquele que atrai a todos e Rama, a fonte de todo prazer. Desse modo a tradução deste maha mantra, segundo Prabhupada, seria “Senhor e suas energias, por favor, façam-me um instrumento de seu amor”. (PRABHUPADA, 1979).

supremo [...] ele era um estudante da filosofia muito sério, em pouco tempo ele se tornou um conhecedor do sastra<sup>132</sup>, então absorveu os valores filosóficos, e ele citava e questionava mesmo. Ele ficava um pouco incomodado quando ele via alguns devotos que já tinham uma certa estrada e não tinham essa preocupação. Por ler os textos de Srila Prabhupada, e conhecer a erudição do mestre dele, que era notoriamente um erudito, ele deu essa contribuição, vamos dizer assim, de incentivar um respeito ao sastra, incentivar as discussões filosóficas. (Maha Kala, entrevista concedida em janeiro de 2016).

Esse aspecto intelectual da relação com a espiritualidade se intensificou pelo relacionamento que Rogério Duarte veio a estabelecer com seu mestre espiritual, Hrdayananda Das Goswami, um discípulo de Bhaktivedanta Swami Prabhupada. Hrdayananda (na foto seguinte em encontro ecumênico com Dom Helder Câmara), conhecido no mundo acadêmico como Horward J. Resnick, além de um profundo estudioso da literatura védica é PhD em sânscrito pela Universidade de Harvard, tendo produzido um extenso e reconhecido trabalho acadêmico. Em um de seus livros ele afirma,

O Gita apresenta devoção plena a Krishna como um ato supremamente racional, o fruto da razão pura, *buddhi*. Almas não chegam a Krishna por rejeitarem a razão. Pelo contrário, Krishna afirma que Ele em pessoa dá *buddhi-yoga* àqueles constantemente devotados, que, então, vão a Ele mediante essa prática de razão pura [10.10]. De fato, a prova de *buddhi* pura é que o indivíduo vê Krishna como a Pessoa Suprema acima de todas as outras pessoas, ciente de que não há compreensão nem verdade escritural superior. (RESNICK, 2015, p. 20).

---

<sup>132</sup> Termo em sânscrito utilizado para se referir aos livros sagrados.



FIGURA 24 – HRDAYANANDA E DOM HELDER CAMARA



Fonte: foto cedida por Loka Saksi Das

A relação com o mestre espiritual se estabelece formalmente dentro do Movimento Hare Krishna através de um ritual de iniciação. Neste rito, em que se realiza uma cerimônia de fogo (*agni hotra*) em oferta à Krishna, o neófito recebe um novo nome, através do qual ele poderá se identificar com o seu ser verdadeiro e eterno (SILVEIRA, 1999).

O mestre espiritual atua como a ligação do discípulo com a linha de sucessão discipular representada por ele, supostamente proveniente do próprio Krishna. Em contrapartida, o discípulo, tal como estabelecido por Swami Prabhupada, compromete-se a cantar dezesseis voltas de *japa mala* diariamente, a seguir os quatro princípios regulativos e a ajudar seu mestre espiritual na propagação do Movimento.

Como já comentado em outros momentos, Rogério Duarte recebeu de seu mestre espiritual o nome espiritual Raghunata Das, modo pelo qual ele se tornou conhecido entre os devotos. Durante o período de convivência intensa com os devotos, Raghunata teve ainda a oportunidade de ser secretário pessoal de seu mestre durante uma viagem de oito meses pelo interior do Brasil. Nesta ocasião

estabeleceu um relacionamento com seu guru, baseado na amizade e em muitas discussões filosóficas,

Fui pra São Paulo em 1978, então minha iniciação, primeira iniciação no templo de São Paulo da rua [...] através de Hrdayananda Das Goswami com quem eu me associei bastante na época, tendo sendo até admitido como servo dele, e mantendo uma relação bem íntima, de discussões e... até que afinal, depois de um período de uns oito meses, acompanhando Hrdayananda numa viagem ao Recife, eu em Recife, no templo presidido por Jagad-Vicitra, recebi a segunda iniciação [...] ele (Hrdayananda) foi muito importante por que ele é muito racional, lógico e muito erudito, com muito conhecimento do sânscrito. Então ele me dava um foro especial, ele sempre dizia 'Raghunata é um devoto muito inteligente', ele me prestigiava, o que em relação ao movimento como um todo me dava uma certa segurança, me apertou eu digo ó, o Acaryadeva<sup>133</sup> aprova, então isso me dá uma espécie de carta branca. (Duarte, comunicação pessoal 2015).

Sobre o relacionamento estabelecido nesta época com seu discípulo, Hrdayananda, com quem tive a oportunidade de realizar uma breve entrevista, afirmou que

Raghunata Prabhu viajou comigo. O nosso relacionamento foi bem carinhoso das duas partes. Quase todos os meus discípulos eram mais novos que eu, mas Raghunatha era da minha geração, com muita experiência no mundo. Por isso o tratei com amizade sincera. (Resnick, comunicação pessoal 2016).

Tudo o que foi levantado, permite-nos considerar de modo mais concreto a maneira pela qual Raghunata aderiu à visão de mundo proposta pela *filosofia gaudiya-vaishnava*, bem como o modo pelo qual a teodicéia apresentada por essa filosofia foi importante no modo pelo qual ele pode reconstituir o significado de sua vida.

Para Weber (1958), que caracterizou o vaishnavismo como uma comunidade de religiosos com elevada cultura intelectual, haveria no pensamento deste grupo um tema que não se encontra presente em outras práticas religiosas da Índia: o direcionamento de todos os deveres para Vishnu ou Krishna, conforme já comentado. Nesta orientação, o praticante deve buscar manter os pensamentos sempre voltados a Krishna, procurando agir nesse mundo com uma atitude de indiferença com relação a si próprio e almejando ser capaz de, no momento da morte, absorver seus pensamentos em Krishna. A vida do devoto é considerada

---

<sup>133</sup> Apelido respeitoso pelo qual os discípulos se referem a ele, termo que significa, segundo Prabhupada (1979), "professor transcendental da ciência espiritual".



como uma preparação para esse momento, apresentado pelas escrituras como crucial para determinar o destino futuro da alma individual após o término de sua vida corpórea (PRABHUPADA, 1979).

Para Weber, a auto-realização se processa para os *vaishnavas* na medida em que o praticante possa fazer a passagem de um modo de ação no mundo no qual ele espera um retorno piedoso com relação a sua ação (*karma-ethic*), para um no qual a pessoa age em espírito de desapego (*karma-free*) buscando unicamente a satisfação de Deus, Krishna (Weber, 1958).

Segundo Silveira (2003), a passagem do plano *karma-ethic* para a esfera do *karma-free*, tal como proposto por Weber, seria o grande tema do próprio *Bhagavad-Gita*, a mais importante obra literária hindu, popularizada pelo Movimento Hare Krishna. Segundo Weber (1958) o *Bhagavad-Gita*, enquanto uma grande síntese intelectual do pensamento védico, apresentaria uma grande promessa de liberação para todos por meio da yoga da devoção (*bhakti yoga*), a qual se expressaria numa atitude de desapego na qual qualquer ação poderia ter um valor sagrado desde que realizada como manifestação da devoção a Krishna.

É neste aspecto que reside a leitura particular que o vaishnavismo, e consequentemente o Movimento Hare Krishna, conferem àquilo que foi definido por Weber (1958) como as noções fundamentais da metafísica hindu, o complexo *karma-samsara*. O qual, por sua vez, está diretamente ligado à maneira pela qual este grupo religioso elabora sua explicação em torno da origem do sofrimento no mundo, bem como para o mundo pelo qual é possível se ver livre dele. O indivíduo sofre, pois ao estar identificado com o corpo ilusório realiza ações que o prendem a um mundo considerado inerentemente miserável. Através da devoção à Krishna o praticante poderia então fazer de seus atos (agora direcionados à satisfação de Deus) uma forma de ser ver livre do ciclo de nascimentos e mortes. Isso ocorre pois as atividades realizadas para satisfação de Deus, de acordo com a perspectiva dos devotos, não estão sujeitas à produção de reações *kármicas*.

Essa explicação, justificativa teórica e racional da existência conjunta e aparentemente contraditória de Deus e do sofrimento, é o que Weber (1958) define como teodicéia. Explorar essas ideias é interessante pelo fato que considero que, através delas, poderemos nos aproximar da maneira pela qual a experiência religiosa com o Movimento Hare Krishna se configurou como uma forma através da qual Rogério Duarte conferiu um novo sentido à sua trajetória de vida, a ponto de ele

considerar o ano em que ele se encontrou com os devotos, 1978, como final do período que ele denominou como *insílio*, iniciado a partir das disrupturas de 1968 (DUARTE, 2009).

Através do relacionamento com os devotos e com as escrituras, Raghunata constituiu uma racionalidade teórica, nos termos em que Weber (1958) a define, que lhe permitiu ressituar sua pessoa em relação ao mundo. A racionalidade teórica em Max Weber, segundo um de seus comentadores, Kalberg (1980), implicaria num domínio consciente da realidade através da construção de conceitos abstratos de crescente precisão.

Dessa forma, esse tipo de racionalidade, geralmente operada por pensadores sistemáticos como intelectuais, sacerdotes, monges e cientistas, teria como objetivo a possibilidade de transcender a rotina, conferindo sentido coerente ao sofrimento, ao fazer do mundo um “cosmos de sentido”:

o racional, no sentido da ‘coerência’ lógica ou teleológica de uma tomada de posição teórico-intelectual ou ético-prática, exerce e tem exercido sempre poder sobre os homens, por muito limitado e instável que este seja e tenha sido sempre em face dos outros poderes da vida histórica. (WEBER, 1994, p. 480).

Para Berger (1980), possibilitar a construção de um sentido para a realidade seria um dos principais papéis da religião. Sendo uma empresa humana pela qual se estabelece um cosmos sagrado, a religião acaba por adquirir um papel estratégico na construção de mundos e no processo através do qual se confere ao universo um significado humano.

Nesse processo em que uma racionalidade teórica de cunho religioso tem um papel central na significação do mundo é que o conceito de teodicéia, tanto para Weber (1994), como para Berger (1980), constitui-se como um vetor fundamental no processo de racionalização da imagem do mundo.

Segundo Berger (1980), a teodicéia, nesse sentido, seria uma explicação dos fenômenos anômicos em termos de legitimações religiosas, seja qual for seu grau de complexidade teórica que estas venham a assumir. Para este autor, ela afetaria de modo direto o indivíduo e sua vida concreta dentro da sociedade, pelo fato de oferecer a ele um significado e um porquê para os seus sofrimentos.

Este tipo de conceituação acerca da experiência religiosa, que a considera essencialmente como um esforço por uma construção de sentido para vida e para o

mundo, é particularmente importante para esta pesquisa. Como demonstramos no capítulo 3, as experiências anômicas da tortura e da prisão, bem como o contato com a loucura delas decorrente, colocaram Rogério Duarte perante uma situação na qual o tipo de racionalidade segundo a qual ele encarava o mundo, particularmente ligada ao marxismo e à ideia de revolução social, não foi suficiente para dar conta de integrar o sofrimento pelo qual ele passou.

Esse dismantelamento do significado do mundo, que se expressou de modo concreto em seus internamentos psiquiátricos e na desintegração das redes de relacionamento, nas quais antes desta experiência ele se inseria, o impulsionou a uma busca por outras formas de compreender a realidade, bem como seu lugar dentro dela. Esta busca esteve particularmente ligada à espiritualidade e demonstra, seguindo o pensamento de Berger (1980), a precariedade dos esforços empreendidos pelos indivíduos nas construções que elaboram para significar sua vivência no mundo.

A procura espiritual empreendida por Rogério Duarte foi, segundo o que foi até aqui argumentado, um busca pela construção de um sentido de seu lugar no mundo a partir do sofrimento vivenciado na tortura. Como demonstramos neste tópico, sua jornada culminou em sua inserção no Movimento Hare Krishna, a qual lhe forneceu um tipo de teodicéia não somente eficaz, mas particularmente ligada à razão.

Analisando os estudos de Weber sobre os tipos de teodicéia, Berger (1980) afirma que o mais racional dentre eles é aquele desenvolvido no pensamento religioso da Índia, o qual se estabelece através do complexo *karma-samsara*, considerado por Weber o cerne da metafísica e da teodicéia hindus,

O mundo é um cosmos ininterrupto de retribuição ética. Culpa e mérito são infalivelmente retribuídos dentro do mundo, por meio dos destinos numa vida futura pelos quais a alma terá de passar em número infinito, renascendo para existências animais ou humanas ou até divinas. Méritos éticos nesta vida podem levar ao renascimento no céu, mas sempre apenas temporariamente, até que se esgote a conta dos méritos. Do mesmo modo, a finitude de toda vida terrestre é a consequência da finitude dos bons e maus feitos na vida anterior da mesma alma, e os sofrimentos da vida atual, que parecem injustos do ponto de vista da retribuição, são expiações de pedados de uma vida passada. No sentido mais rigoroso, é exclusivamente o próprio indivíduo que cria seu destino. (WEBER, 1994, p. 543).

Na concepção de Berger (1980), essa combinação entre a lei do *Karma* e a “roda dos renascimentos” (*samsara*), possibilitaria a interpretação racional de todos os fenômenos anômicos que por ventura o indivíduo venha a experienciar.

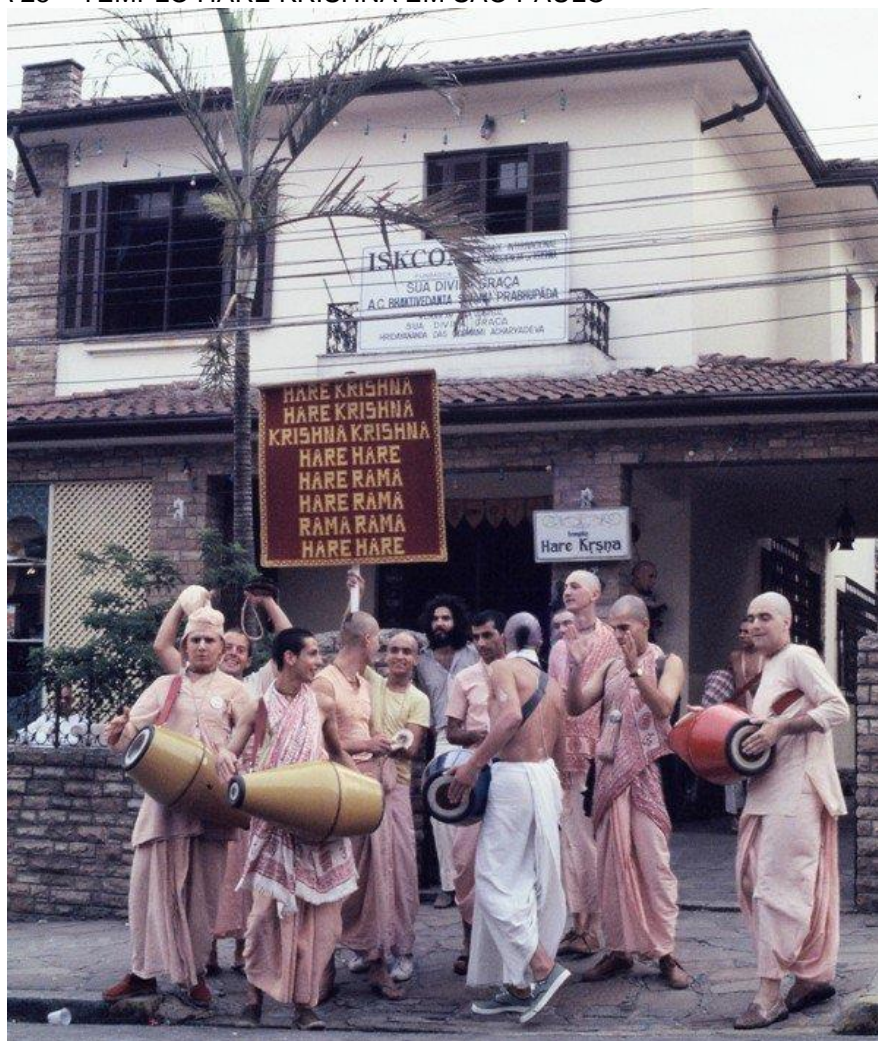
Considero ainda, como já deixei transparecer em alguns momentos deste texto, que – integrando a essa racionalidade teórica do complexo *karma-samsara* presente na filosofia hindu ao elemento devocional ligado especificamente ao gaudiya-vaishnavismo – Rogério Duarte tenha elaborado em seu pensamento um modo particular de conceber o lugar da racionalidade dentro da transcendência. Essa postura o permitiu, como já sugerido, que ele se reposicionasse em relação àquilo que era central dentro de sua perspectiva de vida, o tropicalismo.

Este constructo esteve diretamente ligado ao seu trabalho enquanto tradutor de escrituras importantes do pensamento *vaishnava*. Apesar de ter iniciado esta atividade no período em que morava com os devotos no final dos anos 70, esta atividade continuou e ganhou novas matizes na medida em que ele passou a ressignificá-la em função de sua experiência enquanto artista tropicalista. Como seria de se esperar, Rogério Duarte não simplesmente se integrou ao discurso do Movimento Hare Krishna, mas integrou esse discurso no constante movimento pendular de oscilação de sua auto-representação.

#### 4.3. A CANÇÃO DO DIVINO MESTRE E A TROPICÁLIA TRANSCENDENTAL

Quando Rogério Duarte aderiu ao Movimento Hare Krishna e o vivenciou intensamente, tendo indo morar no templo de São Paulo, localizado na rua Pandiá Calógeras número 54, o grupo espiritual vivia uma fase significativa de sua expansão no Brasil. Apesar de numericamente não ter sido tão expressivo, quando comparado, por exemplo, às grandes religiões populares do Brasil ligadas ao cristianismo, o Movimento Hare Krishna havia adquirido uma certa visibilidade e aceitação, principalmente entre o público jovem de classe média de grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro e Salvador (GUERRIERO, 1989).

FIGURA 25 – TEMPLO HARE KRISHNA EM SÃO PAULO



Fonte: foto cedida por Loka Saksi Das.

Essa visibilidade ocorreu por conta da intensa prática de distribuição dos livros de Swami Prabhupada, realizada pelos membros do movimento. Essa distribuição de livros, chamada pelos devotos de *sankirtan*<sup>134</sup>, foi resultado do processo de institucionalização da ISKCON no Brasil, decorrente, por sua vez, da atuação de Hridayananda Das Goswami, o devoto encarregado de expandir o Movimento no Brasil a partir do início de 1975 (VALERA, 2015).

Seguindo as instruções de Swami Prabhupada, seu mestre espiritual e fundador da ISKCON, Hridayananda considerou a produção e distribuição dos livros

---

<sup>134</sup> O verbo sânscrito *kir* significa “glorificar”, “narrar”, “elogiar”. *Kirtana* é o substantivo. E *san* significa “juntos”. “Juntos elogiando a Krishna”, neste caso, *sri krishna sankirtana*. Disponível em: < <https://goo.gl/sxmszk>>. Acesso em: 01/05/2016.

de Prabhupada em língua portuguesa como prioridade dentre os esforços realizados para cumprir o seu propósito (Iswara Das, comunicação pessoal). Ao chegar no Brasil, Hrdayananda se deparou com alguns devotos que já estavam realizando esse serviço de tradução como Maha Kala e Loka Saksi, fazendo com que seu trabalho fosse o de lapidar e organizar um impulso que já estava presente no grupo de pessoas com o qual ele passou a trabalhar.

Buscando aperfeiçoar o processo da produção dos livros, dentre outras atividades realizadas, Hrdayananda enviou alguns desses devotos à Nova Dwaraka, o templo da ISKCON localizado em Los Angeles, considerado por Prabhupada como o coração de seu movimento no Ocidente (Maha Kala, comunicação pessoal, 2015). Neste templo havia um parque editorial que funcionava como sede internacional da editora da ISKCON, a BBT, onde os devotos enviados do Brasil poderiam conhecer mais a fundo o processo de produção dos livros – que nessa época anterior à popularização do computador era muito mais complexo – e se preparem mais adequadamente para realizarem este serviço em seu país.

Em São Paulo, durante a segunda metade dos anos 70, os devotos se fizeram presentes nas principais calçadas, esquinas e semáforos da cidade, gerando a impressão de ser um grupo muito maior do que de fato eram (Iswara Das, comunicação pessoal). Devido a essa intensidade, apesar de contar com um número menor de devotos, nesse período o Brasil superou – em termos de número de livros distribuídos – o maior grupo de *sankirtan* do mundo na época, o Radha-Dhamodara, dos EUA.

A união do entusiasmo dos devotos com a existência de um público jovem favorável ao discurso de crítica ao materialismo que Swami Prabhupada transmitia, fez com que muitas pessoas se atraíssem ao Movimento, ao mesmo tempo em que gerou espanto em muitas outras, por conta de sua postura exótica e radical<sup>135</sup>.

---

<sup>135</sup> Segundo Iswara Das (comunicação pessoal), naquele período inicial do Movimento os devotos, muitos dos quais eram jovens oriundos da contracultura, foram muito impulsionados pela ideia de que poderiam concretamente gerar uma transformação significativa na sociedade, de que poderiam, através de seu Movimento, realmente salvar o mundo. Esta ideia, ao mesmo tempo em que os entusiasmava, gerava um tipo de visão radical, da qual o Movimento tenta atualmente se desvencilhar (GUERRIERO, 2001), de que ou você aceita a filosofia e estará liberado ou não aceita estará condenado a repetidos nascimentos e mortes no mundo material. Para Iswara, apesar de em seu início ter sido muito produtivo para estabelecimento do Movimento, os devotos terem acompanhado o discurso de contracultura o desafio atualmente seriam o de justamente encontrar uma posição mais harmônica e menos agressiva em relação à sociedade em geral.

Assim, a ISKCON conseguiu recursos não somente para alugar casas num local privilegiado de São Paulo – nas quais chegaram a morar quase duzentas pessoas –, como também para adquirir uma grande propriedade rural em Pindamonhangaba, onde foi fundada a comunidade de Nova Gokula, até hoje um dos principais centros de prática da cultura *vaishnava* no Brasil (GUERRIERO, 1984).

Quando Rogério Duarte entrou no movimento e veio a morar aproximadamente dois anos no templo de São Paulo, ele foi imediatamente integrado no grupo de devotos responsáveis pelo trabalho editorial de publicação e tradução dos livros de Prabhupada, que nesse momento passava por um período de reestruturação. Apesar de também esporadicamente sair às ruas para distribuir livros, sua ocupação principal foi justamente este trabalho ligado à BBT. Nesta posição ele pôde contribuir com sua experiência de longa data como designer gráfico, além de também se engajar no processo de tradução.

Segundo Maha Kala, que havia estado em Los Angeles junto com Iswara pouco tempo antes da entrada de Rogério Duarte no Movimento, Raghunata “foi o grande primeiro crítico da qualidade lingüística dos textos” (Maha Kala, comunicação pessoal, 2015). Por conta de sua vasta erudição e conhecimento da língua portuguesa, ele foi o interlocutor de Maha Kala no momento em que este último deu início a uma reflexão crítica acerca de como a tradução estava sendo até então realizada.

Num primeiro momento a tradução dos livros de Prabhupada no Brasil era feita – inspirando-se no modo pelo qual o próprio Swami elaborava suas traduções do sânscrito – através da gravação de uma leitura do texto, ditada pelo devoto enquanto ele realizava uma espécie de tradução simultânea. Essa gravação era posteriormente transcrita e a partir daí o livro era finalizado. Esse modo de operar, segundo Maha Kala (comunicação pessoal, 2015), gerava certo empobrecimento no estilo lingüístico dos textos, que acabavam muitas vezes carecendo de uma reflexão mais crítica e refinamento estético.

Com seu conhecimento anteriormente adquirido, aliado ao profundo estudo da filosofia *vaishnava* ao qual se dedicou naquele momento, Raghunata pode então, tal como apresenta Maha Kala, contribuir para que os textos das traduções dos livros de Prabhupada fossem construídos de maneira mais crítica e cuidadosa. Durante o tempo em que trabalhou na BBT ele ajudou a traduzir e a refinar

importantes livros do Movimento como *O Néctar da Devoção* e alguns cantos do *Srimad-Bhagavatam*.

Durante estes anos podemos dizer que, de alguma forma, Rogério Duarte esteve tentando integrar sua auto-representação a uma forma institucional, fundamentada na filosofia *gaudiya-vaishnava* e articulada pela ISKCON, de se conceber enquanto pessoa no mundo. Esse enquadramento de sua persona em função da instituição representada pelo Movimento Hare Krishna, se expressou em seu modo de se vestir, no recebimento de um novo nome, bem como nas próprias rotinas e hábitos de vida que, enquanto devoto, ele dispôs a praticar. Segundo Adami,

A experiência da consciência de Krishna é fundamentalmente condicionada ao que estabelece a instituição segundo a sua tradição. Quero dizer que ‘a tradição dita e a instituição grita’ sobre o que é experimentar a consciência de Krishna através do seu serviço devocional. A devoção a Krishna é denominada *bhakti* yoga ou yoga da devoção. Ela é medida, institucionalmente, através do quanto o devoto se dispõe e se dedica a praticá-la diariamente. Em outros termos, é um tipo de experiência atada à gramática da tradição, na qual se encontrarão o sentido, o como e o onde se deve praticar a consciência de Krishna. (ADAMI, 2013, p. 206)

A partir disso, Adami argumenta que ao aderir ao Movimento o praticante passaria por uma situação na qual sua concepção de pessoa seria formulada, a partir da vivência comunitária, dentro de um “sentido mais igualitário de vivenciar uma experiência comum da consciência de Krishna” (ADAMI, 2013, p. 207). Este sentido igualitário se construiria dentro da conjuntura da vida comum em um templo ou comunidade rural, através de diferentes atividades rituais, como o serviço devocional de adoração às deidades, a prática do estudo dos livros e a repetição do mantra Hare Krishna 1728 vezes por dia no rosário de 108 contas chamado *japa mala*.

Para Adami (2013), no momento em que o indivíduo se percebeu como devoto de Krishna seria como se ele acabasse por convergir seus símbolos pessoais numa racionalidade própria da consciência de Krishna. Nesse processo, em nome da construção de certa igualdade institucional (que sustentaria sua noção de pessoa dentro do grupo), o indivíduo deixaria temporariamente de lado algumas de suas idiossincrasias particulares, o que se expressaria na prática principalmente pelo corte com relacionamentos antes estabelecidos e por uma procura em se afastar de seu passado pessoal.



Sendo que a proposta, nesse itinerário de ressignificação da experiência de vida, seria “morrer para identidade laica” e “nascer para identidade de devoto” (ADAMI, 2013) o passado passa a ser ideal e institucionalmente negado, pelo fato de representar a identidade anterior à vida devocional. Ele é então visto como sustentáculo da personalidade material, ilusória e temporária do praticante, sendo assim, a identificação com ele seria um empecilho para a plena realização espiritual.

Essa abdicação da individualidade e da história pessoal, para Adami (2013), de uma maneira geral, não se sustentaria por muito tempo, pois esses praticantes se sentiriam levados a buscar alguma forma de inserir suas próprias alteridades dentro desse constructo institucional de suas representações enquanto pessoas. Esse processo que poderia vir a instaurar certa tensão, entre alteridade e coletividade, na relação do indivíduo com a própria instituição.

Após essa convergência dos símbolos pessoais com a racionalidade da consciência de Krishna, que possibilitaria ao indivíduo a resolução parcial de uma crise existencial anterior, o próximo questionamento a ser levantado seria aquele que permitiria verificar por quanto tempo essa racionalidade se sustentaria enquanto algo vinculado a uma instituição do Movimento Hare Krishna (ADAMI, 2013).

No caso de Rogério Duarte, essa vinculação institucional com a ISKCON – no sentido de um enquadramento de sua noção de ser pessoa e devoto dentro de um determinado padrão, veiculado pela instituição a partir das escrituras *vaishnavas* e da vivência comunitária desses valores – não durou muito tempo.

Após aproximadamente dois anos de convivência no templo de São Paulo, ele voltou a Salvador por conta de uma decorrência direta de sua situação familiar, especificamente sua esposa e filhas que, no momento que veio a integrar o Movimento, tinha deixado para trás. Aconselhado mesmo por seu mestre espiritual, Raghunata voltou Salvador para tentar reconstruir o relacionamento com sua família. A esposa de Rogério Duarte, segundo o próprio, e também de acordo a percepção de algumas pessoas que com ele conviveram, não era favorável à prática da consciência de Krishna por parte de seu marido, situação com a qual ele teve de lidar durante toda sua vida. Apesar disso, o casamento de Rogério Duarte prosseguiu e ele teve, ao longo dos anos oitenta, mais dois filhos. Ao todo Rogério teve seis filhos, Daniel Duarte, de um relacionamento anterior ao seu casamento, Areia, Damyana e Ana Maria, nascidas no período anterior a entrada de Duarte no

Movimento Hare Krishna, e, finalmente, Diogo e Rogério, nascidos durante os anos 80.

Ao voltar para Salvador, além de ter de conciliar sua prática espiritual com a procura por reconstituir sua vida familiar, Raghunata se viu tendo de se relacionar com uma nova realidade no que se referia ao modo pelo qual o Movimento ali funcionava. Sem associação dos devotos da BBT, ele não pôde dar continuidade ao seu trabalho institucional de produção e tradução dos livros de Prabhupada.

Essa conjuntura, ligada a um conflito interno deflagrado na ISKCON pelo falecimento de seu fundador em 1978, e intensificado a partir dos anos 80<sup>136</sup>, o levou a um afastamento institucional com relação ao Movimento Hare Krishna. Apesar disso, durante toda sua vida, manteve um relacionamento com a filosofia *vaishnava* e cultivado amizades importantes entre os membros do Movimento.

Ao se afastar institucionalmente da ISKCON, Duarte ficou durante quase dez anos morando no interior da Bahia, em uma chácara que herdara da família em Santa Inês, onde, além de se dedicar a uma vida rural e dar continuidade a outras de suas atividades artísticas, deu início a um projeto que viria a se concretizar somente em 1998, a tradução do *Bhagavad-Gita* em versos metrificados tal qual a literatura de Cordel. Inicialmente sua ideia era traduzir somente o segundo capítulo, que é uma espécie de resumo da obra, mas eventos posteriores possibilitaram a realização de uma tradução completa da obra (Duarte, comunicação pessoal).

A apresentação desta tradução na forma do livro-disco *Canção do Divino Mestre* carrega, a meu ver, um grande significado para vida de Duarte e para a construção constante de sua compreensão acerca de si, neste nó relacional entre o seu ser material o seu eu espiritual.

Nesse processo de idas e vindas de seu relacionamento com o Movimento Hare Krishna, o relacionamento que Duarte estabeleceu com seu passado sempre foi diferente daquele idealmente proposto por essa instituição *vaishnava* que, principalmente por conta de sua filosofia, influenciou muito sua compreensão acerca de si mesmo e seu modo de significar a experiência de vida.

De um modo que faria alguns devotos mais estritos considerarem isso uma prática que evidenciaria pouco avanço de consciência transcendental, Raghunata

---

<sup>136</sup> Para mais informações ver **The Perils of Succession: Heresies of Authority and Continuity in the Hare Krishna Movement**. Goswami, Tamal Krishna 1989.

Das nunca deixou de se afirmar também enquanto Rogério Duarte. Não somente isso como, em diversas oportunidades expressou certo ressentimento pelo pouco reconhecimento que sua obra enquanto designer e elaborador da estética tropicalista vieram a ter perante a crítica e ao público ao longo dos anos.

Construindo um constante diálogo entre sua identidade material (um artista e intelectual tropicalista com uma trajetória marcada pela ditadura) e sua identidade espiritual (servo eterno de Krishna), vemos que Rogério Duarte não renunciou ao seu passado, mas buscou ressignificá-lo a partir de uma perspectiva espiritual, ao mesmo tempo em que procurou uma forma de viver sua vida transcendental sem desconsiderar o ponto de vista tropicalista. De fato a realização de uma obra artística que lhe conferiu a possibilidade de reelaborar a experiência tropicalista se apresentou com um momento de retomada de sua prática espiritual. Nesse processo, seu trabalho enquanto tradutor adquiriu um significado especial.

Além de apresentar uma compreensão específica da relação entre racionalidade e transcendência, através da tradução, Raghunata pôde englobar Rogério ao fazer convergir as suas demandas privadas às expectativas da tradição a qual seu pensamento se filiou, sendo a prática da tradução uma mediadora desta relação. Para melhor compreender esta afirmação é necessário que o leitor saiba um pouco mais sobre esse itinerário que fez com que, mesmo afastado institucionalmente do Movimento Hare Krishna, Rogério tenha feito do trabalho enquanto tradutor uma forma de prática espiritual e de relação com o pensamento *vaishnava*.

Em 1990, após ter passado alguns anos no interior baiano e dado prosseguimento ao seu trabalho como designer<sup>137</sup>, Rogério Duarte deu início à sua trajetória de professor universitário, por influência de um professor de matemática da UFBA chamado Daniel Boisig, com quem Rogério veio a se relacionar por conta de seu envolvimento com o xadrez<sup>138</sup>, jogo do qual o professor Boisig era um grande conhecedor.

---

<sup>137</sup> De 1985 a 1989 Rogério Duarte foi o diretor de arte da prefeitura de Salvador, tendo, durante esse período, desenvolvido algum relacionamento com a política (DUARTE, 2010)

<sup>138</sup> A profunda e interessante relação de Duarte com o xadrez tangencia e se relaciona com muitos temas que estamos elaborando em nossa pesquisa, mas, devido a uma delimitação espacial e temática, deixo esse aspecto de sua obra e pensamento para outros pesquisadores possam vir a desenvolver no futuro. Além de desenvolver o design de novas peças para o xadrez, Duarte criou

Na verdade esta não foi sua primeira atuação enquanto professor, tendo em vista que já havia ministrado cursos de arte no MAM do Rio de Janeiro nos anos 60. Mas, de fato, sua primeira atuação na universidade foi ministrando um curso de extensão na UFBA em 1990, situação esta possibilitada por seu relacionamento com o professor Boisig. Segundo conta Duarte,

E eu na época me apaixonei pelo jogo de xadrez, comecei a estudar profundamente xadrez e um dia nós nos conhecemos, ele gostou de mim e eu dele, ele disse: 'você é um cara que tem inteligência, já vi que você é diferente desse pessoal...' [...] Arranjou pra eu ensinar na Universidade da Bahia, dei um curso de extensão e ele disse: 'vou virar seu empresário, que você está tão pra baixo que ninguém vai dar o valor que você tem, mas eu vou mantê-lo'. (DUARTE, 2010, p. 166).

Em 1992, Rogério Duarte se mudou para Brasília ao ter sido convidado para ser o diretor do Museu de Arte Moderna da UNB. A partir dessa experiência, e tendo cumprido seu mandato enquanto diretor do Museu, Rogério se tornou professor visitante convidado na Universidade de Brasília, mesmo sem ter nenhum diploma de graduação. Esta situação desencadeou alguns acontecimentos que vieram a desaguar na retomada do projeto de tradução do *Bhagavad-Gita* iniciado no final dos anos 70.

Logo ao entrar na UNB, Rogério Duarte deu início a um pedido junto a esta instituição de Notório Saber, que depois de alguns tramites e percalços burocráticos, lhe foi concedido. O contrato que Rogério Duarte estabeleceu com a UNB quando lá começou a lecionar era, no entanto, um contrato temporário, sendo que lhe deram a promessa de que, posteriormente, seria aberto um concurso através do qual ele poderia vir a se efetivar como um professor titular.

Enquanto professor convidado e temporário de uma das maiores instituições universitárias do país, Rogério recebeu um dos melhores salários de sua vida profissional, tendo então readquirido uma estabilidade social e financeira que poucas vezes ocorreram ao longo de sua vida. Nesse período, enquanto professor na UNB, Rogério Duarte tinha se afastado dos devotos, tendo inclusive parado de cantar *japa*, a principal prática diária na vida de um Hare Krishna.

Mais uma vez, a retomada de sua relação com Krishna passou por um momento de crise que desestabilizou seu lugar no mundo material. Tendo alguns de seus amigos professores que o apoiavam se aposentado, seu contrato com a Universidade foi finalizado de um modo abrupto, sendo que Rogério tomou consciência desse fato apenas um mês antes de ele se concretizar. Além disso, não houve a abertura de um concurso para a efetivação da vaga que ele ocupava, tal como Rogério esperava (DUARTE, 2010).

Foi então aberto outro concurso, mas para um cargo com um salário menor do que aquele que Rogério recebia. Apesar disso, os requisitos estipulados pelo edital do concurso tornavam inviável a sua participação, pelo fato de ele não ter diploma de graduação. Através de um mandato de segurança, Rogério Duarte se inscreveu no concurso, tirou as maiores notas, mas não foi contratado por conta da não aceitação, por parte de banca avaliadora, do seu título de Notório Saber na prova títulos, invalidando assim sua possibilidade de ocupar a vaga (DUARTE, 2010).

Para Duarte este foi um momento crítico, onde mais uma vez, viu algumas poucas certezas construídas em cima de seus relacionamentos sociais serem desestabilizadas, de modo que ele chegou a comparar esse momento com a situação da prisão, “então nesse processo eu entrei numa percepção também, mais uma vez, tipo essas crises que eu tive na prisão e tudo, de que eu estava numa canoa furada, aquele negócio de Universidade e tudo mais” (DUARTE, 2010, p.170).

Foi então que, durante mais essa época crítica de sua vida, ele foi convidado pelo MEC para participar de uma missão do Conselho Especialista do Ensino Superior que tinha o propósito de realizar o reconhecimento de um curso na área de Desenho Industrial na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

Ao chegar a Curitiba, Duarte se hospedou na casa de um antigo amigo do Movimento Hare Krishna, um devoto chamado Rukmini Pati. Este devoto lembrou Rogério do projeto da tradução em versos do *Bhagavad-Gita*, que ele havia começado no final dos anos 70, e o inspirou a retomar o trabalho e terminar o livro todo. Ao se associar durante alguns dias com esse devoto, Rogério Duarte sentiu também vontade de retomar sua prática de cantar o mantra Hare Krishna,

E foi uma coisa engraçada. Eu vi ele cantando a *japa*, ele sendo sempre meu amigo eu disse: ‘poxa, eu tinha tanta vontade de voltar a cantar a *japa*’ e ele disse: ‘por que não canta’ eu disse ‘eu não tenho *japa*’... ele me deu

uma *japa* 'então tome uma aqui' na mesma hora comecei a cantar sem nenhuma preocupação de estar entrando no movimento, ou não... era um coisa íntima. Aí voltei para Brasília e já com essa tarefa de continuar a traduzir o *Gita*, de continuar o trabalho de tradução [...] Só Krishna naquele momento poderia me devolver a alegria de viver. Então entrei numa outra, eu vi que estava com um pensamento muito material, que eu se eu não tivesse emprego eu ia morrer de fome. Krishna diz exatamente, "dependa só de mim, Krishna, e tudo e qualquer coisa eu lhe providerei". Entrei de fé, comecei a cantar *japa* e a traduzir (DUARTE, 2010, p. 167)

Vemos assim como o relacionamento com Krishna, mediado pela tradução e pelo mantra, lhe possibilitaram novamente o acesso àquela racionalidade teórica, segundo a qual ele podia significar e integrar suas experiências de sofrimento no mundo e assim reencontrar, como ele coloca, uma alegria de viver.

Essa tradução do *Bhagavad-Gita* foi impulsionada por acaso tropicalista que veio a ocorrer justamente na época em que Rogério Duarte decidiu retomar seu antigo projeto. Em 1997, Caetano Veloso lançou um livro de memórias, chamado *Verdade Tropical*, no qual, além de realizar uma auto-biografia, apresentava sua versão acerca do que teria sido o movimento tropicalista. Luiz Schwarz, editor da Cia das Letras, leu o livro de Caetano e ficou curioso em saber mais sobre uma pessoa citada diversas vezes como alguém de inteligência fenomenal e que teria sido um dos formuladores do movimento tropicalista, essa pessoa era Rogério Duarte.

Sabendo que Duarte havia publicado em uma revista especializada em xadrez traduções de poemas de Jorge Luis Borges, e curioso para saber o que mais aquele tropicalista até então anônimo teria a oferecer, Luiz Schwarz se comunicou com Rogério Duarte para informar que, caso ele tivesse interesse em publicar alguma coisa, as portas da Cia das Letras estariam abertas. Aceitando de pronto a proposta com o intuito de viabilizar sua tradução do *Gita*, Rogério Duarte recebeu um adiantamento financeiro que custeou suas despesas durante o tempo da tradução (Duarte, comunicação pessoal).

Tendo voltado a Brasília, Rogério Duarte retomou sua prática devocional e seu contato mais próximo com os devotos. Ao mesmo tempo, matinha certo relacionamento tanto com a Universidade, através de alguns projetos visuais, bem como com sua família. Nesse momento Rogério Duarte conviveu muito com seu filho Rogério, o qual, segundo me contou pessoalmente, lhe ajudou a lidar com o computador ao longo do processo de tradução.

Marcos Silveira, antropólogo que em sua tese de doutorado realizou uma pesquisa de campo com o Movimento Hare Krishna de Brasília, comentou

(comunicação pessoal, 2015) que a figura de Rogério Duarte era lida pelos devotos da cidade a partir de certa ambigüidade. Ao mesmo tempo em que era um *brahmana*, um devoto que já recebeu a segunda iniciação, seus comportamentos fora dos padrões institucionais, como, por exemplo, ir dormir muito tarde por conta do trabalho de tradução e demonstrar certo apego a sua história pessoal material, fazia com que alguns devotos o considerassem como um mau exemplo aos neófitos recém-chegados ao Movimento (Silveira, comunicação pessoal). Na perspectiva de alguns devotos, Rogério Duarte era “famoso” somente no mundo material, enquanto que, no mundo espiritual essa posição, supostamente elevada, não seria equivalente.

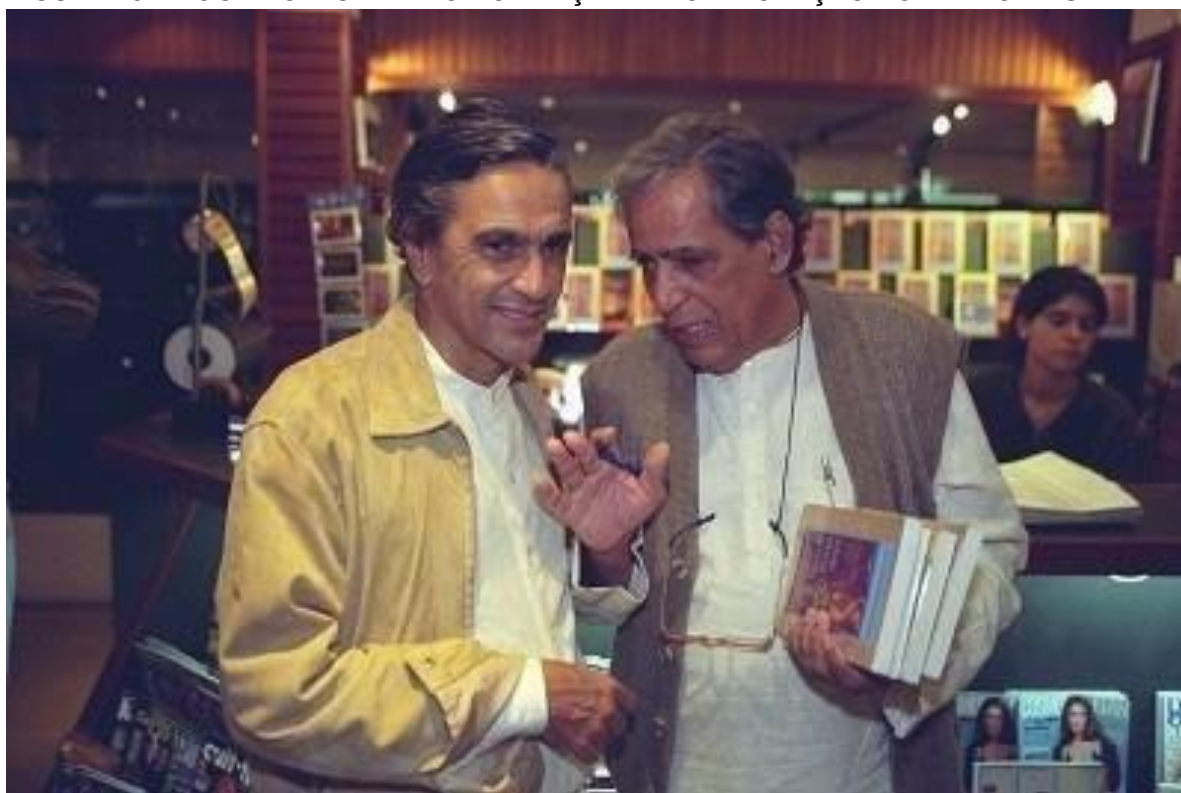
Sendo um devoto antigo, seu papel deveria ser o de inspirar através de seu comportamento o enquadramento dos recém-chegados em relação aos padrões convencionalizados pela instituição. Apesar disso, em pleno momento no qual estava inserindo sua alteridade na forma tradicional de se considerar enquanto devoto, sua postura transitava entre a figura do devoto, do intelectual e do artista. Silveira, que conviveu com Duarte nesta época, diz que ele mesmo afirmava categoricamente que na Universidade ele era Rogério Duarte e que no centro cultural Hare Krishna ele era Raghunata.

Isso não significa dizer que naquele momento Raghunata não estivesse de fato praticando o processo. Segundo o que ele afirma, parte mesmo do processo de tradução foi retomar o canto sistemático do mantra Hare Krishna e a prática dos quatro princípios regulativos seguidos pelos praticantes de *bhakti-yoga*. O ponto a ser aqui ressaltado é que, se Rogério Duarte voltou a se aproximar dos devotos e da prática devocional, essa segunda inserção no movimento se deu via demandas de sua própria individualidade, de sua alteridade com relação aos ditames institucionais.

Essa situação se expressou mesmo em sua tradução do *Bhagavad-Gita* que, diferente de quando ele realizou esse trabalho de tradutor como um servo BBT, veio a se configurar como uma obra de sua autoria, de fato o primeiro livro que ele veio a publicar. Caetano Veloso, que participou do projeto enquanto um revisor da métrica dos versos, considerando justamente esta situação, comentou no prefácio do livro,

Considero muito significativo que só com esta tradução de Rogério Duarte eu tenha me sentido próximo desse grande poema, o *Bhagavad-Gita*. É que sinto como se a aventura literária, intelectual e existencial que levou o tradutor até o texto dissesse muito sobre a essência deste último [...]. Não posso deixar de ler esta *Bhagavad-Gita* como uma obra de Rogério Duarte, e não apenas como uma sua tarefa de tradução. Conheci com admiração assombrada sua produção de juventude – poemas, memórias, romance – que ele próprio destruiu nos anos de ditadura. Acompanho com reverência a sucessão de tempestades que tem sido sua vida literária oculta, de romantismo incrivelmente profundo. Sua chegada à religião indiana e ao sânscrito é um estágio crucial nessa trajetória. E que a publicação deste poema marque sua estréia tardia em livro impresso diz muito sobre o tradutor e sobre a obra traduzida. O silêncio dos poemas não editados, dos romances queimados e dos textos inescritos, reverbera aqui com eloquência (DUARTE, 1998, p. 10)

FIGURA 26 – ROGÉRIO E CAETANO NO LANÇAMENTO DE CANÇÃO DO DIVINO MESTRE



Fonte: Caetano Veloso... em detalhe. Disponível em: <<http://goo.gl/MZV5RZ>>. Acesso em: 23/02/2016.

Vemos então, pelas bem colocadas palavras de Caetano, que essa tradução foi um ponto culminante na trajetória de Rogério Duarte, pois fez convergir suas experiências de ruptura ligadas à ditadura, seu intelecto reconhecidamente avançado, sua busca transcendental e, como não poderia deixar de ser, o próprio tropicalismo.

Tal como afirmou em uma entrevista conferida na ocasião do lançamento do livro em Goiás, através dessa tradução Rogério Duarte tinha em mente dois propósitos simultâneos e interrelacionados. O primeiro deles seria desmistificar a



imagem folclórica que teria se criado em torno do Movimento Hare Krishna, que o reduziria a sua imagem ligada a um grupo de pessoas exóticas vendendo livros e incensos nas ruas. Duarte então buscou demonstrar que este Movimento seria na verdade um dos maiores centros de estudo da cultura védica no mundo, tendo sua prática toda fundamentada em um extenso conhecimento filosófico.

Por outro lado, Rogério também pretendia trazer à tona aspectos mais profundos que, segundo ele, estariam nas bases do movimento tropicalista e que teriam, de acordo com sua ótica, sido ignorados

Por trás de tudo isso, da discussão artística brasileira, existe um conjunto enorme de ideias que não foram nem compreendidas, nem absorvidas. Como se uma parte da revolução não tivesse se efetivado completamente. Só uma parte superficial foi realizada. A parte mais profunda ainda está por se realizar. Por exemplo, esta busca de novos paradigmas filosóficos, esta tradução do Gita, estão nessa linha. Quando você vê o trabalho do Gil em busca de paradigmas não-materialistas ocidentais, a busca do conhecimento hinduísta estava na base do Tropicalismo. Durante o movimento, estávamos colocando em questão essas coisas todas, a Teosofia, a Eubiose Isso está na base do Tropicalismo, no entanto, ficou só a parte superficial. Mas a contestação do paradigma da supremacia etnocêntrica ocidental, essa ainda falta muito para ser esclarecida (TIMM, 2011, p. 63).

Estes propósitos da tradução nos informam não somente sobre o Movimento Hare Krishna e sobre o tropicalismo, mas principalmente sobre o modo pelo qual Rogério Duarte gostaria de enfocar sua auto-representação neste momento e ser percebido enquanto devoto e enquanto tropicalista. Já não sendo um praticante com uma noção de vida e de pessoa institucionalmente direcionadas, sua intenção era ser considerado como uma pessoa ligada intelectualmente e não comunitariamente ao Movimento, definido na entrevista dada por Rogério como um centro de estudos da cultura védica. Ao mesmo tempo, ele quer ainda ser visto como um artista tropicalista, de modo que apresenta uma visão do tropicalismo nova e ao mesmo tempo fundadora, na qual Krishna teria uma posição singular,

Eu sempre achei Krishna a coisa mais tropicalista possível. Primeiro o lado de ele ser moreno, a Índia, aquela rejeição da gente do etnocentrismo euro-americano... E também o luxo do colorido da Índia, que era um pouco a nossa estética tropicalista [...] Com isso o que eu queria dizer é o seguinte, como é que se vê Krishna nisso. O projeto do Gita, é que eu sempre achei que um tropicalista se tivesse que ter uma religião, no meu caso, não ia ser nem católico, nem protestante, tem que ser um negócio meio... Acho que naturalmente era a única coisa que podia por que... e só pra definir, eu sempre achei o pensamento de Krishna, ele não é uma filosofia, eu acho que Krishna são todas as filosofias. Uma coisa que corrobora isso é a citação que Caetano faz de mim do livro, que diz que um dia eu falei pra ele assim: “é óbvio que Deus não existe, mas a inexistência de Deus é apenas um dos aspectos da existência de Deus” e aí eu vejo no Gita um coisa igual, é uma afinidade tão natural [...] E não há nada mais tropicalista do que os Hare Krishna, você veja um movimento que surgiu exatamente na década de 1960, juntamente com os hippies e os Beatles. Era aqui na América, era George Harrison na Inglaterra que praticamente deram mídia para o movimento mundial [...] e há uma abertura impressionante, nego chama de fanático mas engraçado que não é, ele mantém aquele desbunde, que eles atacam. Então eu acho que é a religião mais ligada ao tropicalismo (DUARTE, 2010, p. 173-174).

Essa articulação, da tradução do *Gita* enquanto um discurso tropicalista, foi evidenciada pelo fato, já algumas vezes comentado, de que o livro *Canção do Divino Mestre* foi lançado junto com um disco, *Canções do Divino Mestre*. A realização desse disco esteve ligada não somente à apresentação da obra como um discurso tropicalista, como também a um dos principais propósitos do livro, que seria o de introduzir este clássico do pensamento hindu na cultura popular brasileira. Esta intenção se materializou na própria forma poética do livro, quase todo traduzido – numa adaptação das formas poéticas sânscritas – em redondilha maior, a estrutura de versos mais comum na canção popular brasileira.

Segundo Duarte, a ideia do disco partiu da editora, que considerou que, pelo fato de ele não ser um autor muito conhecido, a comercialização da sua tradução juntamente com um disco tornaria o produto mais atrativo para o público. Uma ironia do destino esta, na qual, para popularizar sua versão transcendental da tropicália, Duarte tenha tido que veiculá-la justamente através da música, âmbito ao qual, segundo sua interpretação, o tropicalismo teria sido reduzido e por isso mal interpretado.

Rogério Duarte então selecionou alguns dos principais trechos da sua tradução, os quais foram enviados a importantes nomes da Música Popular Brasileira, para que eles os transformassem em canção. Muitos desses músicos eram amigos pessoais de Rogério, o que contribuiu para que aderissem ao projeto de maneira voluntária.

Essa apresentação do livro juntamente com um álbum de canções, compõe também o próprio conceito do projeto estético de tradução. A palavra *gita*, presente no título da obra, significa “canção”, de modo que o diálogo entre Krishna e Arjuna teria sido entoado através de melodias. Dessa forma, além de servir a um propósito editorial, a apresentação do álbum de músicas junto ao livro serve também a um propósito estético de dar vida, através dos artistas que participarem, às vozes de Krishna e Arjuna. Vozes estas, que recebem um sotaque brasileiro e tropicalista em meio a ritmos como a bossa nova, o samba, o baião e também o rock.

A realização de uma forma de aproximar a classe artística brasileira da devoção a Krishna foi a concretização de uma expectativa que Rogério Duarte tinha desde o final dos anos 70, quando adentrara de cabeça no Movimento Hare Krishna. Pode-se dizer também que desde sua entrada, tendo em vista o fato de ele ser uma pessoa influente no mundo da cultura das artes brasileiras, o próprio Movimento havia criado sobre ele uma expectativa de que ele viesse a reverter esse capital cultural a favor da propagação da consciência de Krishna no país, algo que veio a ocorrer através do *Canções do Divino Mestre*.

Essas intenções, tanto por parte de Rogério como por parte do Movimento, se evidenciam por conta de uma situação peculiar vivenciada por Raghunata no final dos anos 70. Segundo Loka Saksi (comunicação pessoal, 2016), um dos líderes do Movimento na época, ele viajou, juntamente com Raghunata e Alanatha Swami de São Paulo ao Rio de Janeiro para realizar uma “missão cultural”.

Guiados por Raghunata eles visitaram a casa de vários artistas e intelectuais que eram seus amigos, com o propósito de apresentar a filosofia da *bhakti-yoga* e a consciência de Krishna. Nesta missão, visitaram as casas de Caetano, Glauber Rocha, Luiz Melodia, Luiz Carlos Maciel, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, dentre outros. Nelas realizaram típicos “programas devocionais”, nos quais serviam o alimento espiritualizado (*prasadam*), falavam sobre a filosofia e, principalmente, cantavam o *maha-mantra*. Acerca desses eventos promovidos por Raghunata e seus amigos devotos, Nelson Mota, um antigo conhecido de Duarte que viera a participar desses momentos, em seu livro de memórias chamado *Noites Tropicais*, colocou

Um dos grandes de nossa geração, influência decisiva em Gil e Caetano, no tropicalismo, profeta do underground, poeta, matemático, designer, filósofo, violonista clássico, Rogério, um dos nossos grandes rebeldes e visionários, para estupor geral, tinha se tornado Hare Krishna. Uma tarde ele entrou de surpresa no escritório de Ipanema e me contou que estava a caminho da fazenda que herdara no interior da Bahia, para ser, como disse, um refazendeiro. Ia fazer uma imensa plantação de maconha, profissional. Quando estava quase chegando, teve uma iluminação, recebeu um chamado, voltou para Salvador, largou tudo, entrou para uma comunidade Hare Krishna. Acordava de madrugada para cantar mantras horas seguidas, não fumava nem bebia nem comia carne, lia os livros sagrados, que traduzia do sânscrito. Não sofria mais, estava perdendo o apego às ilusões e ao mundo material, se livrando da angústia, da paranóia, da culpa. O que ouvi fazia sentido: entendi a ausência do sofrimento como a maior felicidade possível. A conversão de Rogério foi um escândalo nos meios artístico político- intelectuais. O mais desconcertante era que ele demonstrava intensa alegria e serenidade, argumentava com a inteligência mais aguda do que nunca sobre a lógica do Krishna e sua sabedoria, sobre o valor da renúncia e da disciplina. Não parecia em nada um fanático, antes, dava curso à sua radicalidade de sempre, só que em outra direção. Fiquei impressionadíssimo. Todo mundo estava dizendo que Rogério tinha pirado, que estava maluco, mas eu o achei ótimo. Conversamos horas sobre as origens do sofrimento, sobre o desejo e a renúncia, a precariedade humana e a aceitação do destino. Aceitei seu convite para um almoço que ele e outros krishnas bons de fogão estavam oferecendo num apartamento em Ipanema. Rogério queria introduzir seus amigos no reino da paz, do prazer e da alegria e prometeu um banquete. Para corpo e alma. Convidou muitos amigos artistas e intelectuais, mas ninguém foi: só Luiz Carlos Maciel, Júlio Barroso e eu. Era mesmo um banquete indiano, com dezenas de pratos deliciosos, doces e salgados, sucos, folheados, assados, cremes, sopas, pães, pastéis, tudo orgânico, apimentado, saboroso. Júlio também adorou, as doutrinas, a radicalidade, a comida. Ficamos horas comendo e filosofando, Rogério ria feliz com os elogios e dizia, com sotaque baiano e alegre cumplicidade: “Krishna pegou vocês pela barriga! (MOTTA, 2000, p. 291–292).

Raghunata não somente visitou seus amigos para falar e cantar sobre Krishna, como também levou alguns deles ao templo no período em que lá residia. Segundo Maha Kala (comunicação pessoal, 2015) pessoas importantes do meio musical brasileiro, como Caetano, Gil e Luis Melodia vieram a conhecer o templo por influência de Raghunata. Nestas ocasiões, eles se sentavam de frente para as deidades e cantavam o *maha-mantra* durante horas a fio.

Percebemos então que o lançamento do disco, ideia esta que, como colocamos, partiu da editora, configurou-se como uma possibilidade de levar para o campo musical – justamente aquele no qual o tropicalismo ganhou mais notabilidade – essa versão transcendental do tropicalismo que Rogério Duarte intentou apresentar através de sua tradução.

De certo modo, assim como a própria tradução dos versos teve início no final dos anos setenta, esse diálogo entre Krishna e o tropicalismo também já se

esboçava, não somente nas ressignificações operadas por Rogério Duarte, mas também naqueles encontros nos quais, como disse Nelson Mota, ele tentava introduzir seus amigos no reino de paz, prazer e alegria que havia encontrado.

Nessa circunstância, percebemos também aquilo que afirmou Halbwachs (2006) sobre o caráter construído da memória. Para este autor a memória não seria uma atividade puramente individual, pelo fato de estar enraizada em diferentes contextos e permeada pela presença de diferentes participantes. Neste sentido o ato de lembrar não seria pura e simplesmente trazer à tona os fatos tal como eles foram verdadeiramente vivenciados, mas sim uma forma de reconstruir o vivido em função de relações estabelecidas no presente por um indivíduo em específico,

diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 1990, p. 69).

No entanto, esta reconstrução do passado em função das necessidades dadas pelo presente, não seria um ato de pura fantasia do indivíduo, mas sim uma consequência da própria natureza da memória, que se constitui pelos relacionamentos que o sujeito estabelece com grupos que dão suporte à própria possibilidade da lembrança. Nesse sentido, na medida em que variam os relacionamentos constituídos com os grupos que dão suporte à memória, a maneira de se lembrar de determinados fatos e circunstâncias significativas também varia por conta da necessidade presente no indivíduo de conferir significado às suas experiências.

Levando em conta que o tropicalismo, ou seu lugar dentro dele, se constituiu para Rogério Duarte como algo central dentro do modo pelo qual ele considerava o sucesso ou o fracasso de sua vida, é de se esperar que uma prática espiritual através da qual ele pudesse dar sentido à sua experiência viesse também a lhe possibilitar um meio de se posicionar com relação a este movimento, considerado por ele como algo tão importante em sua forma de se conceber no mundo.

É a partir desta chave de leitura que podemos entender a afirmação da tradução do *Bhagavad-gita* como sendo a revelação de aspectos antes não considerados do tropicalismo, e do Movimento Hare Krishna como sendo a religião mais tropicalista possível. Isso não significa afirmar que o tropicalismo realmente não tenha tido aspectos desconsiderados ligados à contestação do paradigma de

pensamento racionalista, ou que, o Movimento Hare Krishna não tenha relação com o tropicalismo.

Tendo em vista que o que nos interessa nesta pesquisa são os esforços realizados por um indivíduo em específico no intuito de significar sua experiência de vida (BERTAUX, 1999), nosso enfoque e argumento se direcionam no intuito de compreender a maneira pela qual a filosofia Hare Krishna e tropicalismo serviram como elementos através dos quais este indivíduo fundamentou sua auto-representação.

Além disso, voltamos nosso olhar para entender as diferentes formas que tanto o tropicalismo quanto o Movimento Hare Krishna vieram a assumir como fonte de significado e sentido, na medida em que os relacionamentos com os diferentes grupos que davam suporte a estas ideias foram também mudando com passar do tempo.

Nesse processo, interessante justamente pelo fato de partir do prisma constituído pelo indivíduo disperso em suas redes de sociabilidade, podemos nos aproximar, ainda que experimentalmente, desse interessante e frutífero fenômeno que é a busca incessante através da qual uma pessoa procura conferir sentido às suas experiências de vida.

A tradução e a relação com os livros de Prabhupada, ao mesmo tempo em que foram o caminho pelo qual Rogério Duarte buscou se inserir numa identificação mais estrita enquanto devoto, foram posteriormente a maneira pela qual ele ressignificou sua posição devocional de uma forma diversa daquela proposta pela instituição, dando também, a partir desta posição, uma nova leitura à sua atuação enquanto tropicalista.

Apresentando-se enquanto um intelectual tropicalista e estudioso de sânscrito, Rogério Duarte produziu obras que, ao mesmo tempo em que expressam a importância da sua relação com o pensamento *vaishnava*, trouxeram à tona sua alteridade com relação ao modo institucionalmente convencionalizado de ser devoto, pelo fato de dentro dele integrar elementos referentes à sua “personalidade material” enquanto um intelectual e artista tropicalista.

Nesta leitura do tropicalismo, veiculada pela tradução do *Bhagavad-Gita*, sua atuação teria tido um papel central e não marginal, como na versão segundo a qual o tropicalismo encontraria sua chave principal de leitura no campo da música popular. Essa perspectiva o possibilitou se opor a uma visão do tropicalismo

centrada na pessoa de Caetano Veloso, que curiosamente colaborou direta e indiretamente para produção da tradução de Rogério Duarte.

As críticas que Duarte apontou ao elaborar sua versão, é importante esclarecer, não foram direcionadas à pessoa de Caetano, com quem Duarte sempre teve um relacionamento marcado pela amizade, mas a uma visão acerca do tropicalismo que teria colocado o famoso músico baiano no centro,

Muito dessas coisas só estão se desenvolvendo agora. Eu diria trabalhos de caráter científico, antropológico, sociológico e tudo mais. Acho que esse negócio de situar historicamente, dizer que faz 30 anos é uma forma de colocar uma pedra em cima de uma coisa que ainda está viva, viva e não-absorvida ainda. Daí, eu estava brincando, vou escrever um livro chamado *Mentira Tropical*. Claro que é brincadeira. Tenho vontade de discutir, de até polemizar com Caetano. Eu o respeito e gosto muito dele, mas a visão dele, um certo ocidentalismo dele não é compartilhado por mim. Tem de ter uma versão diferente, também. A parte que o Caetano revela é apenas um aspecto, uma pequena parcela da verdade tropical. Ele devia ter colocado como título *Aspectos da Verdade Tropical*. Há outros: essa questão da espiritualidade, a busca das drogas, de outros paradigmas, do alternativo... Outras coisas que estão aí, em outras áreas de que ele não participou. Ele ficou circunscrito aos valores da sociedade tradicional enquanto membro de um movimento totalmente inserido no contexto, como *Música Popular*. Mas pretendo dar alguns aspectos, esclarecer... Esse livro meu mostra coisas que Caetano não cogitou. Tem um outro livro sobre a teoria das coisas, em que eu vou discutir toda a história da teoria da percepção, dos valores, que são aspectos da cultura tropicalista altamente eruditos, científicos, que não fazem parte do universo das cogitações de Caetano. Há coisas do Tropicalismo de que Caetano nem sabe. (TIMM, 2011, p. 75).

Seguindo a pista de um poema seu, que confere nome a esta dissertação, é como se para efetivamente se realizar como ser espiritual, servo do senhor da dinastia de Raghu, ele tivesse precisado encontrar um caminho através do qual a sua persona material, o artista tropicalista Rogério Duarte, pudesse também ter um lugar dentro de seu eu transcendental. Pra ser Raghunata Das, um servo de Krishna, ele precisou também ser Rogério, um artista e intelectual. E foi sendo esse artista tropicalista, através de suas traduções do sânscrito, que ele se realizou, também, enquanto um devoto de Krishna, fazendo de sua atividade intelectual e artística uma forma de serviço devocional, uma forma de yoga.

Inversamente, o discurso devocional, veiculado através de sua tradução, bem como através da visão de mundo elaborada a partir do contato com a filosofia *vaishnava*, permitiu a Rogério Duarte se reposicionar em relação a algo central dentro da sua vida, o tropicalismo. Partindo de uma perspectiva devocional, ele elaborou uma nova leitura sobre o significado deste movimento artístico.

Além disso, buscando através do prisma particular lançar luzes a processos mais amplos, considero que esta trajetória espiritual de Rogério Duarte nos ajudou a refletir sobre a emergência de aspectos daquilo que a literatura especializada (Guerriero, 2001; Heelas, 1996) vem considerando como a experiência espiritual-religiosa contemporânea. Ao mesmo tempo, algumas das ideias apresentadas pelos autores que refletem sobre este tema são úteis como forma de explicitar os motivos pelos quais a busca espiritual de Rogério Duarte não veio a se enquadrar nos moldes institucionalmente padronizados, que alguns devotos tinham esperança de que ele viesse a realizar. Isso seria decorrência dela ser uma busca essencialmente marcada pela Modernidade, no sentido pelo qual esses autores contemporâneos afirmam que essa experiência tenha influenciado na maneira dos seres humanos se relacionarem com o sagrado.

Alguns dos mais importantes intelectuais envolvidos na reflexão acerca desse assunto (Berger, 1980; Hervieu-Leger, 2008), concordam com a ideia de que na contemporaneidade tenha ocorrido a emergência de um tipo de relação com a religião menos determinada por instituições e mais centrada nas escolhas individuais. O itinerário de Rogério é extremamente representativo dessa condição da busca espiritual. Nela, como coloca Hervieu-Leger (2008), ocorreu uma migração do pólo de primazia da ação social, na qual, mesmo quando se relaciona com uma instituição, o indivíduo reivindica sua preeminência enquanto ator e autor de sua própria busca espiritual.

Apesar de menos influentes ao determinar os rumos da experiência do indivíduo, as instituições, para Hervieu-Leger (2008), continuariam ainda sendo importantes, mas com um papel novo, o qual ocorre pelo fato de elas terem se tornado fontes de discursos, que os indivíduos podem utilizar para reivindicar a legitimidade para suas experiências. Ao invocarem a autoridade presente em tradições, geralmente mantidas e conservadas através de instituições, os indivíduos atuam de modo a considerar que “qualquer que seja a crença, ela pode ser objeto de uma formulação religiosa, desde que encontre sua legitimidade na invocação à autoridade de uma tradição” (2008, p. 26).

Dessa maneira Hervieu-Léger (2008) nos lembra que tanto o modelo tradicional – onde o código de sentido é imposto do exterior e tem um caráter universal – quanto o da Modernidade – onde o ser humano é colocado como produtor de sua história – são modelos “puros” e, portanto, fictícios. Esta



contradição, no entanto, aponta para o que a autora destaca como o “traço mais fundamental da Modernidade, que é aquele que marca a cisão com o mundo da tradição: a afirmação segundo a qual o homem é legislador de sua própria vida” (2008, p. 32-33).

Sendo a contracultura um momento chave para esse tipo de mudança (Heelas, 1996), acredito que a trajetória de Duarte, tão intimamente ligada a esse movimento, tal como ele se manifestou no Brasil, foi interessante no sentido de nos sugerir questionamentos e reflexões acerca de alguns elementos que seriam característicos do que veio a ser considerado como a experiência religiosa contemporânea.

## CONCLUSÃO

No dia 13 de abril de 2016, no início da noite, Rogério Duarte, tal como dizem os devotos de Krishna, abandonou seu corpo material. Consequência de um câncer nos ossos e no fígado, por conta do qual ele já estava internado havia dois meses num hospital em Brasília. Seu falecimento, como era de se esperar, gerou diversas reações tanto no meio artístico como entre os devotos Hare Krishna. Na nota publicada por sua família foi feita uma menção a um verso do *Bhagavad-Gita*, musicado por Tom Zé no disco *Canções do Divino Mestre*, que afirma que o praticante de *yoga* que parte desse mundo “na quinzena do crescente, durante os meses do ano em que o sol viaja norte” (DUARTE, 1998) atinge a liberação, o *Brahman* Supremo. Assim, Raghunata Das, de acordo com a filosofia à qual dedicou grande parte de sua vida, partiu desse mundo num momento auspicioso.

Diversos jornais do país noticiaram o evento, que de modo geral, passou de maneira discreta pela mídia mais ampla. Reação já esperada a esse artista que durante boa parte de sua vida teve de lidar com os desafios de um reconhecimento precocemente póstumo. Ao comentar sobre o lançamento do filme de José Walter Lima sobre sua vida, Rogério disse: “pra não ser marginal, você tem que ter começado a não ser desde cedo. Quando você está velho, por mais que queiram te desmarginalizar, o tempo já passou. Tarde demais pra ficar famoso.” (LEAL, 2016).

Analisando o teor das matérias publicadas por conta de sua partida, vemos que, ao tratar de Rogério Duarte, a imprensa priorizou este que foi um dos maiores empreendimentos de sua vida, a relação com o tropicalismo. Sendo lembrado por suas capas de disco e cartazes, Rogério foi diversas vezes citado como um dos “mentores da Tropicália” (UOL-SP, 14/4/2016), “criador da estética tropicalista” (G1-BA, 14/4/2016), e “ícone das artes visuais” (Diário de Pernambuco, 14/4/2016).

Apesar de ter recebido pouco destaque, a fase transcendental de Rogério Duarte, ligada ao Movimento Hare Krishna e às traduções, também foi comentada (Diário de Pernambuco, 14/4/2016; UOL-SP, 14 /4 /2016). Em uma das poucas matérias que ousou uma análise um pouco mais profunda, o jornalista Cláudio Leal, da *Folha de S. Paulo*, chamou a atenção para a multiplicidade da obra de Duarte, que, numa frase citada na reportagem – e extraída de sua última entrevista – afirmou, “sou uma pessoa muito polimórfica e universal” (Folha de S.Paulo, 14-4-2016).

As reportagens também frisaram as reações que alguns importantes artistas tiveram perante o falecimento de seu amigo. Gal Costa publicou nas redes sociais a capa do disco *Cantar*, elaborada por Rogério. A fala de Jorge Mautner, em entrevista ao jornal *O Globo*, transpareceu o modo pelo qual Duarte consolidou entre seus pares a impressão que ele próprio tinha a respeito de seu relacionamento com a tropicália,

Foi poeta, profeta e artista. Além das artes plásticas e das capas de disco, a presença dele como filósofo e pensador influenciou muito todo o grupo. Ele nunca pensou em dinheiro, tinha uma devoção total pelo que fazia (Jorge Mautner, 'O Globo', 14/4/2016)

Gilberto Gil e Caetano Veloso, amigos mais próximos de Rogério, apresentaram em suas homenagens – as quais foram citadas rapidamente nas reportagens – visões mais profundas sobre as contribuições de seu amigo. Gil, que se referiu ao falecimento como uma “triste notícia”, trouxe à tona a parceria, não somente artística, mas também espiritual que empreendeu com Duarte:

Rogério Duarte, cujo nome de iniciação no *Vedanta* é Raghunata Das, deixou-nos há pouco. Deixou-nos, além da saudade, muitas outras coisas: grande amizade, compadrio, estreita colaboração nos campos intelectual e cultural, exemplos incontestes de atenção permanente e estrita perseverança na busca espiritual e deliciosas contradições provocativas no campo da conversa e do diálogo sobre o mundo, os mundos, a vida, a finitude, o pós-tudo. Deixa-nos, além da saudade, a frágil esperança de que nos reencontremos, assim queira Deus ou os Deuses. (Gilberto Gil, facebook em 14/04/2016)

Aqui vemos uma referência a aspectos importantes da maneira pela qual Rogério Duarte concebia a si mesmo. Realizar-se enquanto um intelectual, como alguém com contribuições a oferecer ao campo intelectual e da cultura – tal como coloca Gil – foi um desejo que Rogério veio cultivando desde a sua experiência de formação baiana, aqui explorada no capítulo dois, e foi a tônica que marcou seu ímpeto criador nas diversas áreas em que atuou.

Fundamentando sua auto-imagem também a partir de um auto-didatismo derivado de uma formação não convencional e de um relacionamento inconstante com instituições, Rogério Duarte via a si mesmo, e foi entendido por pessoas que com ele conviveram, como uma pessoa de inteligência acima da média e ácido senso crítico, capaz de defender, como coloca Gil “deliciosas contradições provocativas no campo da conversa e do diálogo sobre o mundo, os mundos, a vida, a finitude, o pós-tudo” (Gilberto Gil, fan Page no facebook 16-4-2016).

Essa situação de ter buscado ser compreendido como uma pessoa voltada ao mundo do pensamento e ter de fato sido assim interpretado por alguns de seus pares, se evidenciou também no texto-homenagem publicado por Caetano:

A mente de Rogério Duarte era uma universidade rebelde. Minha formação se deu grandemente no contato com ela. Sua visão era desafiadora e, por isso mesmo, contraditória. Ele não temia enfrentar o caos. Um gênio brasileiro. Necessariamente desenvolvido informalmente e destinado a não realização e ao não reconhecimento. Rogério encarou discussões acadêmicas de alta complexidade sem ter sequer o curso colegial completo. E, sob a pressão do regime ditatorial, entregou-se ao misto de insegurança e radicalidade que o levou a queimar os manuscritos do que seria sua obra maior. O incêndio tropicalista não teria acontecido sem as fagulhas que ele acendia com sua fala inspirada e demolidora. Ele dava voz a todas as suspeitas que me atormentavam desde a meninice. Por alguns anos, passei a maior parte do tempo conversando com ele. Assustado, tornou-se, a meu pedido, padrinho de meu filho Moreno, que aprendeu a também adorá-lo. Toda a tempestade de sua vida de poeta bissexto, de designer gráfico profissional, de músico apaixonado e impreciso, de incediada promessa de prosador, de professor universitário por "notório saber", desaguou, depois de prisões e internamentos sob o regime militar, em religiosidade centrada na tradição indiana. Aqui também, ele foi Hare Krishna de *dhota* e *kurta*, mas evoluiu para um à paisana erudito em sânscrito, que traduziu, em versos, o *Bhagavad Gita* e o *Gita Govinda*. Rogério morreu ontem. Estou em Miami, cumprindo turnê. Se estivesse no Brasil, unir-me-ia a Moreno e iria a Santa Inês, na Bahia, para acompanhar o seu sepultamento. A cultura e a vida brasileira devem mais do imaginam a esse inquieto iluminado. (VELOSO, 2016, publicação em fan page do facebook)

Neste texto, harmonizado às próprias transformações vividas por Rogério, Caetano Veloso expressou justamente aquilo que seu compadre pretendia ter sido – e na visão de muitos de fato foi – um gênio brasileiro, de inteligência afiada, sabedoria profunda e de uma postura subversiva com relação às instituições. Uma pessoa fundamental no desenvolvimento da Tropicália, e que viu sua vida desaguando nas praias da religiosidade indiana.

Para o desespero dos biógrafos, uma trajetória de vida não tem sentido único, são linhas que se cruzam, marés que se desencontram, sobre a qual o indivíduo tenta mapear um sentido. Lançando mão de intensos fragmentos, quixotescamente ousado, o ser humano compõe mosaicos no qual almeja encontrar algum reflexo de si. Enquanto escombros imensos de experiências vão se acumulando ao seu entorno, ano a após ano, ele coleciona em seu precioso relicário sensações, relacionamentos, obras, ideias e tudo aquilo que interessante for para enfrentar o inescapável desafio que é conferir significado à sua vida. Esse esforço de construção, com o qual a pessoa se envolve ao longo de toda a sua caminhada,

ganha um sentido e uma intensidade especiais no momento em que a trajetória se aproxima de seu ocaso.

Perante esta multiplicidade de referências a Rogério Duarte, por ocasião de seu falecimento, fomos novamente levados ao encontro desse nó que não desata e que foi tema desta pesquisa, a arte e a razão equacionando-se num jeito próprio de conceber a transcendência. Concepção esta a qual pude ter um acesso relativamente próximo, quando com ele realizei aquela que seria sua penúltima entrevista, em novembro de 2015.

Através do contato estabelecido com Diogo Duarte e do relacionamento com alguns devotos de Salvador, eu pude, depois de muitas tentativas, enfim encontrar Rogério. Foi a possibilidade que tive de concretizar pessoalmente um diálogo que desde março de 2014 se desenvolvia somente no plano do pensamento e mediado pelos papéis.

Quando encontrei Rogério Duarte, ele estava em seu apartamento no bairro Rio Vermelho, em Salvador. Antes de ter ido para lá, ele tinha passado alguns meses morando num sítio<sup>139</sup> que os devotos da cidade adquiriram próximo ao aeroporto, em uma região rural. Durante esse período na “floresta” – nome pelo qual os devotos carinhosamente chamam o lugar – Rogério se dedicou exclusivamente à leitura e aos pensamentos.

Munisvara, devoto responsável pela adoração das deidades lá instaladas, disse que em todas as manhãs, durante o tempo em que Raghunata esteve lá, ia pessoalmente lhe levar *prasadam*<sup>140</sup>; situação na qual eles aproveitavam para conversar e debater sobre o *Bhagavad-Gita*. Segundo Munisvara (comunicação pessoal, 2015), que apesar de ser bem mais jovem que Raghunata é um devoto experiente no Movimento, seu companheiro de debates matinais era uma pessoa de inteligência incrível e um argumentador muito crítico, que lhe forneceu interessantes compreensões sobre a filosofia do *Gita*.

Tendo seu estado de saúde se agravado e seu temperamento imprevisível lhe solicitado novamente um espaço mais solitário de reflexão, Rogério Duarte foi então para o apartamento que tinha em Salvador, onde receberia mais facilmente os

---

<sup>139</sup> Por conta de meu relacionamento com os devotos, e pela hospitalidade de Madalena, de Munisvara e de sua esposa, foi nesse sítio onde fiquei hospedado durante a semana que passei em Salvador, quando lá estive para entrevistar Rogério Duarte.

<sup>140</sup> Alimento espiritualizado oferecido às deidades.

cuidados de sua família. De fato, sempre trilhando uma trajetória particular, Rogério nunca realizou a expectativa que alguns devotos nutriam de que ele haveria um dia de renunciar completamente a sua vida familiar e morar somente dentro de um templo, sendo completamente Raghunata e rompendo novamente seus laços sociais e afetivos com o mundo ao se dedicar somente à Krishna. Tal como foi demonstrado no capítulo 4, trilhando um caminho individual, a trajetória de Rogério Duarte não se prestou a uma leitura fácil oferecida pela possibilidade de um enquadramento institucional irrestrito.

Foi em seu apartamento na capital baiana onde ele me recebeu quando fui entrevistá-lo. Nesta ocasião, fui muito bem recebido por seu filho, também chamado Rogério, que esteve durante aqueles dias dispondo os cuidados necessários ao seu pai.

Rogério Duarte estava realmente afetado por sua condição física, magro e debilitado, concedeu-me a entrevista o tempo todo sentado em sua cama. Durante nossa conversa, comentou sobre as crises agudas de dor nas costas com as quais estava tendo de aprender a conviver. Sua consciência, no entanto, reluzia, e durante as horas em que estive com ele, pude entender um pouco o porquê de tantas pessoas se impressionarem com sua inteligência.

O quarto onde conversamos era simples, como todo o pequeno apartamento. Próximo à cama havia um pequeno altar *vaishnava* com algumas pedras de sua coleção geológica, em baixo do qual se encontrava uma estante com livros. Nela se via – além das escrituras *vaishnavas* mais importantes – alguns clássicos da filosofia ocidental.

Na primeira pergunta que lhe fiz, inexperientemente tentando ir direto ao ponto, ele me disse, com sua voz de um barítono metálico ressoando através de sua barba de eremita, que ele não tinha entendido a pergunta e que transcendência era uma palavra que lhe confundia um pouco. Dentre outros assuntos, conversamos sobre sua entrada no Movimento Hare Krishna, tal como o leitor pôde acompanhar no capítulo anterior. Aos poucos, ele foi respondendo a primeira pergunta que lhe fiz de um modo tranqüilo e natural. Foi como se, ao falar de sua vida e das reflexões trazidas pela proximidade da morte, consequentemente ele expressasse sua concepção de transcendência. Já no final de nossa conversa ele disse,

Eu canto minha *japa*, e como eu posso estar na reta final da minha vida eu não sou como aquelas pessoas que estão morrendo e querem se salvar, em partes sou como todo mundo, mas eu não preciso acreditar materialmente ou ao pé da letra que a alma é eterna que o corpo muda e que alma... Eu sei que ela é eterna, mas de uma maneira incompreensível mentalmente, é uma espécie de intuição, mas não materializada, e outra coisa também, como eu meditei muito sobre isso, os conceitos materiais eles são todos relativos, o tempo, é um conceito relativo, um minuto às vezes é enorme e uma hora passa rapidinho, então existe o tempo imanente e o tempo transcendente, existe uma relação de temporalidade que não está presa ao tempo material, por exemplo, às vezes você tem um sonho e naquele sonho você vive uma vida inteira, e foi uma cochilada de alguns minutos. Então, o mistério do momento da morte, que é uma coisa pra mim muito importante. Eu acho que a vida pode ser uma preparação pra isso se você conseguir. Pra mim a eternidade pode nem existir materialmente, digamos, morreu... morreu mesmo, mas aquele tempinho fora do tempo pode ser tudo, então eu não vou localizar *Krishnaloka*<sup>141</sup> no universo material eu não vou localizar o que é espírito no campo do tempo e do espaço, por que o tempo e o espaço vem como a tristeza e a alegria e tudo, da percepção sensorial. Então esse mistério e a ideia de que meditar e se aprofundar dentro de si próprio e procurar realmente se fixar nos modos superiores da bondade pura e purificar a mente, realmente derrotando a energia inferior, a luxuria, a ira, me parece que pode ser o objetivo da existência e que é possível que haja um aprendizado e que toda dor possa ter alguma utilidade até, no sentido de que existe realmente o *karma* e de que você está sempre aprendendo alguma coisa. Então eu vejo a vida como algo transcendente, misterioso (Rogério Duarte, comunicação pessoal 2015).

Para os devotos de Krishna, a morte é considerada como o momento no qual será definido o próximo corpo a ser adquirido pela entidade viva, que abandonaria a velha morada como quem troca uma roupa gasta e inutilizada. De acordo com aquilo que é exposto por Krishna no *Bhagavad-Gita*, o estado de consciência no qual o indivíduo se concentrar em seu instante final – fruto de toda sua experiência da vida – irá determinar sua próxima existência (RESNICK, 2015).

Se ainda apegado às coisas, pessoas e posições desse mundo, a entidade viva receberá um novo corpo material através do qual terá a oportunidade de buscar realizar seus desejos não realizados e terá novamente que passar pelas misérias oriundas do nascimento, da velhice, da doença e da morte. Se tiver sido capaz de absorver seus pensamentos unicamente em Deus (Krishna), ao invés de permanecer preso à roda do *samsara*, a entidade viva teria então a oportunidade de

---

<sup>141</sup> Termo que significa “planeta de Krishna”, a região mais elevada do céu espiritual – e da qual emanaria toda a criação material e espiritual – na qual só adentram as entidades vivas que desenvolveram seu amor por Deus ao nível mais elevado e íntimo, chamado *prema*. Este seria o estágio mais elevado de consciência que possibilitaria à entidade viva nunca mais ter de retornar ao cativeiro do mundo material (PRABHUPADA, 1979).

readquirir sua forma eterna original através da qual voltaria ao mundo espiritual para intercambiar relacionamentos amorosos com Deus em sua forma pessoal.

Se Rogério Duarte desatou ou não os nós que, segundo a filosofia que praticava, o prendiam a este mundo, de modo algum cabe a nós aqui afirmar algo. O próprio Rogério, quando por mim entrevistado, me pediu “não faça de mim um mal entendido, não me apresente como um grande devoto” (Duarte, comunicação pessoal, 2015). Apesar disso, através de nossa entrevista pude me aproximar das concepções e ideias que, ao que parece, mais tinham relevância para ele naquele momento tão singular de sua vida, a proximidade da morte.

Nesse encontro, tão esperado ao longo da pesquisa, Rogério Duarte afirmou claramente o quanto o *Bhagavad-Gita* e a filosofia apresentada por Krishna se configuravam naquela circunstância como algo realmente central em suas preocupações e pensamentos. Para esclarecer essa situação ele inclusive lembrou o fato de seu primeiro livro lançado ter sido uma tradução dessa escritura,

eu considero os ensinamentos do *Bhagavad-Gita* válidos e fundamentais, eu concordo com a ideia de que as pessoas todas estão sofrendo demais em busca de objetivos que não levam a nada e que estão perdendo a oportunidade de encontrar a felicidade verdadeira que se encontra no eu, que se encontra no estabelecimento da *yoga*, dessa união. O que eu disse é o que ta lá, é o *Bhagavad-Gita*, pode ser que eu não tenha um livro meu, mas eu traduzi o *Bhagavad-Gita*, (Rogério Duarte, comunicação pessoal 2015)

Ainda que, como ele mesmo colocou, sua relação com Krishna não fosse dependente de qualquer tipo de vínculo institucional, Rogério demonstrou ser a prática espiritual um aspecto central de sua vida naquele momento,

Bom, eu procuro manter um relacionamento com Krishna, pessoal, independente de qualquer vinculação com instituição, mas, de alguma maneira ou de outra, eu canto *japa*, diariamente, canto o *gayatri*, e medito, por que na situação que eu estou, é uma situação muito especial, por que devido à idade, e a problemas de saúde, o chamado mundo material tem muito poucos atrativos para mim não é? E esse negócio de fama, reputação, não tem mais tanto interesse, daí a concentração nas ideias fundamentais do *Bhagavad-Gita* ocupa um ponto central na minha vida. Eu como todo ser humano tenho muitas dúvidas e sou muito questionador então eu não diria que eu sou um devoto puro, que eu esteja conectado em união plena com Krishna, agora, por outro lado, não abrigo esperanças tipo, não vou encarnar mais, vou pra *Krishna Loka*, a única coisa que eu penso, que eu não consigo deixar de pensar, aliás, eu nem penso, o que eu penso



é o que está no *Bhagavad Gita*, entende, *isvara parama*<sup>142</sup>... Agora eu não sou fechado, eu sou anti-fanático, então quando você fala de Krishna, como movimento Iskcon, ou Krishna *West*, ou qualquer uma dessas designações, eu não me sinto membro, eu tenho meu altazinho aqui, tenho a literatura, tenho minha *japa* e há muitos e muitos anos eu vivo retirado. (DUARTE, comunicação pessoal, 2015)

Vemos assim que, perante as dificuldades que sua situação de saúde o levou a encontrar, a meditação sobre a filosofia *vaishnava* adquiriu ainda mais centralidade em sua vida, a ponto de ele dizer que o seu pensamento seria aquilo que está no *Bhagavad-Gita*. O leitor a essa altura talvez esteja se questionando até que ponto o fato de eu também ser um devoto não tenha sido algo que tenha influenciado tanto aquilo que Rogério veio a me dizer, quanto a minha interpretação sobre o que ele disse. Obviamente que esta posição de pesquisador-devoto influenciou em meu trabalho e em minha entrevista, afinal já há muitas décadas a antropologia desconstruiu a ilusão da neutralidade e demonstrou que é através de relacionamentos sociais, nos quais o próprio pesquisador está implicado, que o conhecimento se produz.

Sendo muito ampla a trajetória de Duarte, permeada pelo relacionamento com diversos tipos de ideias e pessoas, o recorte que dela fiz para aqui construir minha reflexão foi certamente direcionado pelo meu interesse pessoal em torno do modo pelo qual ele concebia sua relação com Krishna. Apesar disso, tal como a extensa pesquisa documental sobre a qual se baseou esta pesquisa demonstrou, a prática da filosofia *vaishnava* foi de fato um ponto significativamente central de acordo com o ponto de vista do próprio Rogério. Situação esta que procurei demonstrar ao longo desta dissertação.

Rogério Duarte expressou a mesma postura de preocupação espiritual quando concedeu sua última entrevista, a um jornalista da *Folha de S. Paulo*. Nesta ocasião, Rogério voltou a reafirmar a centralidade que a reflexão sobre a transcendência tinha naquele momento da vida em que, estando tão próximo da morte, teve de aprender a dialogar com a dor,

---

<sup>142</sup> Referência a um verso de um escritura chamada *Brahma-samhita*, que diz, “*isvara parama krsnah sac-cid-ananda-vigraha Anadir adir govindah sarva-karana-karanam*”: “Krsna é o Supremo Deus, Ele tem um corpo espiritual eterno e bem-aventurado, Ele é a origem de tudo, mas Ele não tem origem, Ele é a causa primordial de todas as causas.” (THAKURA, 1997).

Tenho pensado na morte. Mais do que tudo, na metafísica, no sentido da existência humana. Eu diria: na filosofia mais profunda, uma interpretação da religião mais lúcida, uma tentativa de entender o mistério da vida (Folha de S. Paulo, 2016)

A proximidade da morte e a vivência da doença fizeram da reflexão sobre sentido de sua vida algo inescapável. Nesse processo, o conhecimento espiritual adquirido mediante suas práticas, relacionamentos e traduções veio à tona como recurso possível para concretização dessas indagações.

Mais uma vez expressando a preocupação metafísica que se acentuou nos seus últimos meses de vida, Rogério Duarte tratou destes temas também com um antigo amigo seu do Movimento Hare Krishna, Candra Mukha Swami, um dos líderes do movimento no Brasil. Ao relatar sobre sua última conversa com Raghunata, Candra Mukha Swami afirmou que,

Como não levo muito jeito para consolar as pessoas, quando fui informado que sua saúde havia piorado respirei fundo antes de lhe ligar, pois imaginava que seria uma "ligação difícil". Que nada! Sua sabedoria transformou a ligação numa conversa altamente iluminada! Fiquei tão impressionado de ver que, apesar das dores e dos limites impostos pela debilidade do seu corpo, seu humor estava maravilhoso! Como sempre, você filosofou profundamente. Mas, surpreendentemente, o tema que você escolheu foi a "dor", sua companheira mais íntima e intensa no momento. Foi surpreendente. No lugar de lamentação e desespero, como é comum nas pessoas comuns, você analisou sua condição à luz do *Bhagavad-gita* com a mesma lucidez que sempre lhe foi peculiar. Sinceramente, vê-lo assim tão atilado e luminoso nesse momento tão particular foi para mim um grande aprendizado (Fan Page no facebook, 15-42016).

Vemos então que, assim como na situação da tortura, a filosofia *vaishnava* o ajudou a lidar com a dor e a conferir um sentido a ela. Durante a tarde que passei com ele, essa relação foi um dos temas e, mais de uma vez, ele afirmou que uma das ideias que mais o ajudava a atravessar e a tolerar aquelas experiências era um verso específico do *Bhagavad-Gita*, que ele considerava como absolutamente importante,

Ó filho de *Kuntī*, o aparecimento temporário da felicidade e da aflição, e o seu desaparecimento no devido tempo, são como o aparecimento e o desaparecimento das estações de inverno e verão. Eles surgem da percepção sensorial, ó descendente de *Bharata*, e precisa-se aprender a tolerá-los sem se perturbar (PRABHUPADA, 1978).

Durante nossa entrevista, ao esboçar a compreensão sobre essa transcendência que lhe daria a capacidade de tolerar, Rogério Duarte afirmou que compreendia a verdadeira razão como aquele processo através do qual se

perceberia os limites da razão material (Duarte, comunicação pessoal 2015). Através dela, o indivíduo tornar-se-ia apto a distinguir os dois aspectos da existência, o espiritual e o material. A razão, para Duarte, seria esse permanente pensar através do qual seria possível descortinar novos horizontes, pelo fato de permitir reconhecer a diferença entre esses dois planos da realidade. Seria uma busca constante pela causa última e pelo fundamento de tudo. Intercalando sua fala com o verso original em sânscrito do *Bhagavad-Gita*, Duarte afirmou

Então o que é Krishna? A verdade, a existência tem um sentido, tem uma razão, e a razão do universo é Krishna. Eu acho que se você usar a razão você vai entender. *Evam budhe param budwa*, sabendo então que *budhe*, a inteligência, é superior, *samstab atmanam atmana*, fixa no eu, alma, *atma*, no próprio eu você pode vencer o feroz inimigo da luxúria que é formidável, mas você percebe. Agora quando a gente está na plataforma mental da qual é difícil sair... *budhi* está acima que é a inteligência. *Atma, budhi, manas*, essa é a hierarquia, *atma* tem dois aspectos, *atma* e *paramatma*, que é o eu e o eu supremo, se fixa ele nele mesmo, *budhi* a inteligência, está além da mente, porque ela tem a informação, a mente tem o processamento, *anumana*, raciocínio, mas esses raciocínios são muito contamináveis pelos sentidos e aí você diz 'tenho certeza absoluta', não tem. Você tem que ter o conhecimento do *Gita* que mostra os limites, a mente é limitada, então você vai além, por que na plataforma mental tudo parece verdadeiro, mas existe aquele fenômeno da disposição psicológica [...] Então você tem que procurar o conhecimento transcendental, é aí a ideia do *guru*, o *guru* é Krishna, a mente diz 'não, não vou fazer isso' a inteligência diz 'não, faça isso por que você é eterno'. (Rogério Duarte, comunicação pessoal, 2015)

Considero então que esta concepção de transcendência expressada por Rogério Duarte pode ser melhor compreendida, quando a observamos sob a luz daquilo que Weber (1958) definiu como contemplação mística. Ao definir esta prática, conceituada por Weber para caracterizar o tipo ideal do místico em oposição ao do asceta, este pensador afirmou que ela se definiria enquanto uma disciplina espiritual que exigiria do praticante uma enorme concentração de energia sob certas verdades, as quais viriam então a assumir uma posição central nessa visão de mundo.

Segundo Silveira (2003), essa organização de emoções promovida pela contemplação mística, propiciaria ao praticante certo tipo de conhecimento que promove uma tomada de consciência do significado global do mundo. Essa consciência de ordem transcendente promoveria então, no praticante, de acordo com Weber, uma resignação perante a vida e seus sofrimentos.

Ao vivenciar esse acesso ao transcendente como fruto de um conhecimento que confere um sentido global à experiência do mundo, é que Rogério Duarte fez de

um tipo específico de racionalidade teórica, ligada ao pensamento *vaishnava*, uma forma de acesso à transcendência. Nessa época final de sua vida, assim como em outros momentos de sua trajetória, ele realizou justamente esse esforço de contemplação sobre determinadas verdades propostas pela filosofia *vaishnava*, como a eternidade da alma em oposição ao corpo temporário, a existência de Krishna e a natureza ilusória do mundo material.

É importante frisar que esse conhecimento, de ordem transcendente, não era o fator predominante em seu ponto de vista durante todas as circunstâncias, sendo esse um dos motivos pelo qual sua auto-representação oscilou ao longo de sua vida entre o ressentimento e resignação. Como ele mesmo afirmou em algumas entrevistas, sua perspectiva era às vezes condicionada por aquilo que os devotos de Krishna definem como *maya*, que seria a perspectiva ilusória de se buscar reconhecimento e satisfação para nosso corpo temporário e para a personalidade efêmera a ele associado.

O conhecimento transcendental surgiu então para Rogério Duarte como fruto de um determinado tipo de prática espiritual, que dava acesso a uma razão superior, a qual, por sua vez, permitiria a ele o acesso à transcendência. Essa transcendência seria a capacidade de situar sua visão de mundo e de pessoa em função das verdades centrais da filosofia *vaishnava* e o sentido geral do mundo por ela transmitido. A prática, por sua vez, seria o canto regular do mantra *Hare Krishna* e do mantra *Gayatri*, bem como o estudo das escrituras *vaishnavas* e realização as traduções que Duarte veio a elaborar ao longo de sua vida.

Esta hipótese, que vislumbra numa prática espiritual o acesso a um tipo de razão que permite transcendência, foi elaborada a partir da reflexão sobre três eventos onde ela parece ter ocorrido e que trazem a tona, tanto a oscilação quanto o esforço de Rogério Duarte para se posicionar de acordo com esta perspectiva.

Numa entrevista ao jornal *O Globo* (16-9-2012), comentada no primeiro capítulo, Duarte se ressentia sobre o pouco reconhecimento que sua obra enquanto designer teria tido, quando comparada ao de outros artistas, como Andy Warhol, que teriam, segundo sua perspectiva, realizado um trabalho semelhante ao dele. Após tecer mais algumas considerações neste sentido, Duarte pediu licença ao entrevistador para realizar sua meditação diária através do mantra *Gayatri*, compromisso que o discípulo estabelece com o mestre espiritual após receber a segunda iniciação dentro da linha de sucessão discipular do *vaishnavismo*. Após ter

realizado sua prática espiritual, ele se voltou ao entrevistador e afirmou que tudo aquilo que ele tinha falado sobre reconhecimento era *maya* e que ele tinha realizado aquela meditação para se “devolver a si mesmo”.

Quando eu o entrevistei, uma situação semelhante aconteceu. Durante os dias em que estive com os devotos em Salvador, antes de realizar a entrevista, nas ocasiões em que eu comentava com eles sobre minha pesquisa, alguns deles me falaram que achavam que Rogério estava passando por um momento em que todo o conhecimento por ele adquirido estaria sendo colocado à prova, por conta da proximidade da morte que ele estava vivenciando. Isso estaria ligado, na perspectiva expressada por esses devotos, ao temperamento difícil e explosivo que ele estava manifestando nos últimos tempos, o que era lido por alguns deles como uma forma de manifestar o medo de morrer que ele sentia.

Perante essa situação e após estas conversas, decidi, no instante final de minha entrevista lhe perguntar se ele tinha medo de morrer. Inicialmente não tinha incluído essa pergunta em meu projeto de entrevista por considerá-la por demais subjetiva, mas, perante os relacionamentos estabelecidos com alguns dos devotos que conviveram com ele decidi, meio de última hora, incluí-la em minha conversa com Rogério. Perante minha indagação meio temerária, primeiramente ele respondeu

uma pergunta meio estranha, qualquer resposta que eu der será mentirosa [...] Eu tenho um pouco menos do que eu já tive, mas como disse Gilberto Gil ‘não tenho medo da morte, mas tenho medo de morrer’. Eu acho que é intrínseco à natureza humana. E é por isso que a gente é devoto, a gente quer eliminar esse medo, através da consciência de Krishna, através da vida espiritual. Eu peço a Krishna que eu não tenha medo na hora de abandonar o corpo (Rogério Duarte, comunicação pessoal 2015)

Após conversarmos sobre outros assuntos durante mais alguns minutos, Rogério pediu licença para descansar e realizar sua meditação diária com o *Gayatri*, o mesmo mantra com o qual ele meditou na outra entrevista citada. Depois de mais ou menos uma hora, período em que fiquei na sala conversando com seu filho, ele me chamou em seu quarto e disse que queria responder novamente minha pergunta referente ao medo da morte. Nessa ocasião não liguei o gravador, sentindo que talvez ele pudesse atrapalhar a intimidade da resposta.

Rogério assertivamente respondeu que pela situação em que se encontrava – de dor e miséria material – na qual esse mundo temporário já não oferecia nenhum

atrativo para ele, tudo o que ele deseja era um alívio. Assim, ele disse que não só não temia a morte, como desejava profundamente esse momento, pois sentia que já tinha realizado tudo o que tinha para ser feito por ele nessa existência. Além de ter feito sua meditação, ele disse que no período que tentou descansar teve mais uma das crises de dor na coluna, durante a qual teve de, novamente, se refugiar nos versos do *Bhagavad-Gita* para poder tolerar.

Tanto nessa situação como naquela da entrevista comentada anteriormente, vimos que a prática espiritual (o canto do *mantra*) atuou como um ponto de mutação em sua perspectiva. Ela lhe forneceu acesso a uma razão espiritual, através da qual ele pôde conferir um significado transcendental à sua experiência de sofrimento – no primeiro caso, o ressentimento do não reconhecimento e no segundo a dor e a proximidade da morte.

Tal como argumentei no quarto capítulo, a atividade de tradução realizada por Duarte foi também uma dessas práticas espirituais. Assim como o canto dos *mantras*, ela propiciaria – de acordo a este meu argumento – essa devolução de si para si mesmo que seria capaz de retirá-lo de uma perspectiva considerada ilusória acerca de si e do mundo. Isso seria possível, pois a prática da tradução atuaria de modo a situar a perspectiva de Rogério em relação ao conhecimento que forneceria a ele esse acesso ao sentido transcendental da vida. Curiosamente, e não por acaso, o termo utilizado dentro da tradição *vaishnava* para se referir às suas escrituras é *veda*, que em sânscrito significa conhecimento (RESNICK, 2015). A prática da tradução foi o caminho através do qual Raghunata foi Rogério e fez de sua atividade intelectual e artística uma forma de prática espiritual.

Interessante notar, que tanto no caso do *Bhagavad-Gita*, como no do *Gita-Govinda*, a decisão por se envolver no projeto de tradução esteve ligada a momentos pessoais nos quais Rogério Duarte vivenciava uma crise, para a qual a meditação profunda sobre as verdades transmitidas por estes livros lhe forneceu um caminho para uma possível resignação e compreensão de sua situação no mundo. O *Gita-Govinda*, última obra lançada pelo autor, foi elaborada num momento em que ele lutou pela primeira vez contra o câncer. Foi uma obra considerada por ele uma forma de expressar aquilo que seria o centro de sua prática espiritual, o desenvolvimento do amor devocional pelo casal transcendental Radha e Krishna (DUARTE, 2013).

Diferentemente do tipo ideal proposto por Weber, esse acesso ao sentido transcendental do mundo, não se deu, no caso de Rogério Duarte, somente pela contemplação, mas sim através de uma forma de ação no mundo que se concretizou através da tradução.

Elaborando uma síntese entre os dois tipos ideias construídos por Weber – a contemplação mística e o ideal do ascetismo ativo – Silveira (2003) coloca que o processo espiritual *vaishnava* se realizaria através de uma individualidade mística na qual a ação adquiriria um significado espiritual. Esta condição, estabelecida pelo compromisso com o cantar do *mantra* Hare Krishna, seria construída mediante o estabelecimento de uma relação espiritual com Krishna através da qual se daria a construção da identidade transcendental do praticante (SILVEIRA, 2003). É nesse processo que se estabeleceria aquilo que Silveira definiu como “mistiscismo ativo”, no qual uma ação no mundo seria orientada a partir de uma vida espiritual. Nela, as práticas realizadas pelo devoto estabeleceriam uma extramundandade irreduzível, centrada nos símbolos associados ao culto de Krishna.

Tal como demonstramos ao longo desse trabalho, a construção dessa individualidade mística no caso de Rogério Duarte se deu através de um processo no qual os aspectos centrais de suas aspirações pessoais – a arte, a intelectualidade e o tropicalismo – foram reconsiderados mediante sua perspectiva espiritual.

O tropicalismo, tal como argumentado no capítulo três, não foi vivenciado por Rogério Duarte somente como um movimento artístico cultural do qual durante um importante período de sua vida ele fez parte. É por isso que a imagem que se construiu desta manifestação artística enquanto um movimento mais restrito ao campo da música popular, visão na qual se deixaria de considerar suas raízes mais profundas em um discurso estético de vanguarda radical, afetou tanto a Rogério Duarte. E é por isso que até o final de sua vida o tema do tropicalismo e modo pelo qual ele teria sido reduzido e mal interpretado foi uma constante em suas falas e entrevistas.

A não compreensão do tropicalismo foi vivenciada por Rogério como uma forma de minimizar seu lugar no mundo, tendo em vista a maneira pela qual ele fundamentou sua auto-representação em uma íntima relação com este movimento. Dessa maneira, de um modo inverso, é que consideramos que compreender aspectos da trajetória de Rogério Duarte nos possibilitou também,

conseqüentemente, o vislumbre de um tropicalismo mais profundo, este que estaria intimamente relacionado à maneira pela qual um de seus participantes considera o sentido de sua própria vida.

Essa centralidade da construção de sua imagem em função da imagem que se tem deste movimento seria como a relação de um espelho que se molda e é moldado pela imagem que em sua frente se apresenta. Foi na lente tropicalista que Duarte buscou enxergar sua espiritualidade e, nesse jogo caleidoscópico, o tropicalismo foi mudando junto com ele, como se com o passar do tempo ele fosse se revelando, assim como ele mesmo.

Assim sendo, considere que compreendendo devidamente a centralidade do tropicalismo na auto-representação de Rogério Duarte é que poderíamos vislumbrar o modo pelo qual sua busca espiritual lhe conferiu a possibilidade de reconstituir-se enquanto pessoa, após as experiências desestruturantes da tortura e da loucura pelas quais passou. Essa busca espiritual ligada à uma proximidade com a loucura, principalmente durante os anos de contracultura, esteve, como demonstramos no terceiro capítulo, ligada a uma busca pela negação de um tipo de racionalidade utilitária que, na visão daqueles que aderiram à contracultura, fundamentava a violência e o autoritarismo do Regime Militar em vigor.

Além disso, essa perspectiva – a partir da qual buscamos considerar os pontos centrais para construção de sentido que Duarte buscou elaborar para sua trajetória – nos ajudou também a compreender o lugar da racionalidade dentro da concepção de transcendência de Rogério Duarte. Como vimos no quarto capítulo, foi a partir de seu aprofundamento nas práticas espirituais Hare Krishna que Rogério Duarte, ou melhor, Raghunata Das, se viu apto a retomar um posicionamento e um discurso sobre o tropicalismo, situação que se concretizou de forma mais nítida na sua tradução do *Bhagavad-Gita*, *Canção do Divino Mestre*.

Rogério Duarte é de fato múltiplo, como sua *Musicúpula*. Espero através desse trabalho ter oferecido uma chave, dentre muitas outras possíveis, para a entrada nesse interessante universo que sua pessoa representou. Além disso, pretendi, através do que aqui apresentei, ter aproximado o leitor de uma busca pelo significado da vida através da uma vivência espiritual singular, bem como do modo pelo qual essa experiência esteve atenta a importantes transformações de seu tempo.



Tal como anunciado na introdução desta dissertação, não haveria como tratar a vida de nosso interlocutor como um todo. Isto não seria somente impossível, tendo em vista a inacessibilidade de fontes, como talvez o próprio todo de uma vida, em si, não exista. São linhas que se cruzam, fios que se atravessam, e que, se seguidos, levam a lugares diferentes e não a um ponto final. Não existe resposta para o enigma. Não temos como desatar o nó.

Enquanto pesquisador, tentei refletir e expressar um aspecto de um fenômeno amplo e múltiplo, a parte dele a qual pude ter acesso mediante as relações sociais que estabeleci. Relações intelectuais que se deram através dos livros e relações pessoais que se deram através de conversas com meu orientador, com amigos, com devotos e com o próprio Rogério. Através desse emaranhando, tecido e reconsiderado através de minhas palavras, o que produzi não é mais do que uma versão de Rogério Duarte, uma tentativa precária de estabelecer relações de sentido entre os aspectos de sua vida aos quais pude ter acesso.

A precariedade de minha versão, ou curadoria – se preferirem – se funda, não somente pela amplitude daquilo a que me propus refletir, mas também pelo fato de que espero que a partir dela outros aspectos do fenômeno possam vir a ser considerados, tornando necessário talvez até a revisão de algumas conclusões às quais aqui chegamos. Além disso, Rogério Duarte possui uma vasta obra inédita, de músicas, poemas e outras invenções, a qual não pude ter acesso. Esses novos elementos certamente trarão interessantes temas para reflexão e questionamento acerca de sua vida e pensamento.

Tenho certeza que futuramente outros trabalhos de pesquisa sobre esse artista-intelectual-devoto surgirão, espero nessa minha dissertação ter oferecido minha humilde contribuição às reflexões em torno dele que, com o passar do tempo, certamente irão aumentar; pois, com certas pessoas, ocorre o mesmo que se passa com as montanhas, é somente quando dela vamos tomando distância que podemos ter noção de sua grandeza.

Gostaria de terminar essa dissertação comentando sobre um fato que me afetou e que me remeteu diretamente ao nó que não desata sobre o qual constitui minha reflexão, que é justamente a dimensão humana e existencial que ele representa. No dia seguinte após ter realizado minha entrevista com Rogério Duarte, fui até a produtora de José Walter Lima. Lá o cineasta, muito generosamente, concedeu-me uma sessão exclusiva do seu documentário sobre Rogério, que na

época ainda não havia sido nacionalmente lançado, o *Tropikaoslista*. Em uma das cenas do filme, Gilberto Gil cantou uma canção chamada *Não tenho medo da vida* que, segundo consta no filme, foi criada a partir de uma conversa que ele teve com Rogério Duarte.

Sob o impacto recente do encontro que havia tido no apartamento do Rio Vermelho, ouvir aquela canção me lembrou do desafio louco e sem solução que é tratar acerca da vida de uma pessoa. E do quanto essa pessoa da qual se nutriu meus pensamentos havia sido corajosa ao me receber naquela situação de total despojamento, em que a proximidade da morte o fazia refletir tão profundamente sobre a vida.

Não tenho medo da vida, mas, sim, medo de viver  
 Eis a loucura assumida, você há de imaginar  
 É que a vida atou-se a mim desde o dia em que eu nasci  
 Viver tornou-se, outrossim, o modo de desatar  
 Viver tornou-se o dever de me desembaraçar

A vida é somente um dom independente de quem  
 Seja capaz de gritar seu nome, alto e bom som  
 A vida seria um tom, uma altura a se atingir  
 Viver é saber subir, alcançar a nota lá  
 Lá no ponto de ferir, se preciso, até sangrar

Não tenho medo da vida, mas medo de viver, sim  
 A vida é um dado em si, mas viver é que é o nó  
 Toda vez que vejo um nó, sempre me assalta o temor  
 Saberei como afrouxá-lo, desatá-lo eu saberei?  
 A vida é simples, eu sei, mas viver traz tanta dor!

A dor na carne e na alma, a calma a se propagar  
 A durar dia após dia, a varar noite, a dormir  
 A ver o amor a vir a ser, a ter e a tornar  
 A amanhecer de novo e de novo um novo dia...  
 Isso às vezes me agonia, às vezes me faz chorar  
 Gilberto Gil

## REFERÊNCIAS

- ADAMI, Victor Hugo da Silva. 2013. **O pensamento coletivo Hare Krishna e seus modos de institucionalização: um estudo sobre comunidades globalizadas e identidades locais**. Tede de Doutorado, Universitat Rovira i Virgili
- AMARAL, Aracy. **Projeto Construtivo brasileiro na arte (1950-1962)**. Rio de Janeiro e São Paulo: Museu de Arte Moderna e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.
- BARDI, Lina Bo. **Curriculum literário**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1993.
- BARCELOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão e consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- BARROS, Patricia Marcondes. **Flor do Mal: O Poder da Contracultura**. 2010. Artigo na internet disponível em: <http://www.dopropriobolso.com.br/index.php/artes-visuais/54-artes-plasticas/617-contracultura-o-poder-da-flor-do-mal>
- BEOZZO, José Oscar. Os resultados da discussão historiográfica na CEHILA. In: BRANDÃO, SYLVANA (Org.). **História das religiões no Brasil: volume 1**. Recife: Ed. UFPE, 2001. p. 372–409.
- BERGER, Peter. **O dossel sagrado: elementos para uma teoria sociológica da religião**. São Paulo: Edições Paulinas, 1980.
- BERNAL, John Desmond. **Ciência na História**. Lisboa: Livros Horizonte, 1975.
- BERTAUX, Daniel. El enfoque biográfico: su validez metodológica, sus potencialidades. **Proposiciones**, v. 29, n. 4, p. 1–23, 1999.
- BILLIMORIA, Purostama. O problema do mal e a teodicéia Ocidental. O que o teísmo e não-teísmo indianos têm a dizer sobre este desafio. **Religare**, v. 9, n. 2, p. 118–140, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. L'illuion biographique. **Actes de la recherche en sciences sociales**. [S.l.: s.n.], 1986.
- CABO, Julia Souza. **Flor do Mal, cultura marginal e heterotopias: experiências estéticas e o vislumbre de uma nova ordem na imprensa alternativa brasileira durante a ditadura militar**. ANPUH. Natal. 2013
- CALADO, Carlos. **Tropicália: a história de uma revolução musical**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- CAMPOS, Augusto De. **Música de invenção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- CAPELLARI, Marcos Alexandre. **O discurso da contracultura no Brasil: o underground através de Luiz Carlos Maciel**. 2007. Universidade de São Paulo, 2007.
- CARMEL-ARTHUR, Judith. **Bauhaus**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- CARVALHO, Maria do Socorro Silva. **Imagens de um tempo em movimento: cinema e cultura na Bahia nos anos JK (1956-1961)**. Salvador: Edufba, 1999

CLARK, Lygia; OITICICA, Hélio. **Lygia Clark - Hélio Oiticica, cartas 1964-1974**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

COELHO, Frederico Oliveira. **Eu brasileiro confesso minha culpa e pecado**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2010.

COELHO, Frederico Oliveira. **O diário de bordo de Hélio Miramar**. Disponível em: <<http://www.erratica.com.br/>>. Acesso em: 1 maio 2016.

COELHO, Cláudio Novaes. Contracultura: **O outro lado da modernização autoritária**. In: Anos 70: Trajetórias. Iluminuras. São Paulo. 2006

COHN, Sérgio. **Encontros - Rogério Duarte**. São Paulo: Azougue, 2009.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 13–52, 1998.

CORNELLI, Gabriel; COELHO, Maria Cecília de Miranda. Quem não é geômetra que não entre. **Kriterion**, v. 48, n. 116, 2007.

D'ANDREA, A. A. F. **O self perfeito e a nova era: individualismo e reflexividade em religiosidades pós-tradicionais**. Dissertação (Mestrado em Sociologia)– Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

D'ARAUJO, Maria Celina. **OS ANOS de chumbo: a memória militar sobre a repressão/** Introdução e organização Maria Celina D'Araujo, Glaucio Ary Dillon Soares, Celso Castro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 336p.

DA CUNHA, Olívia Maria Gomes. Tempo Imperfeito: Uma Etnografia do Arquivo. **Mana**, v. 10, n. 2, p. 287–322, 2004.

DAUSTER, Gustavo. **Ciência espiritual - Uma introdução à sabedoria do Yoga**. São Paulo: Sankirtana Books, 2005.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. Partidos políticos e frentes parlamentares: projetos, desafios e conflitos na democracia. In: FERREIRA, JORGE; DELGADO, LUCILIA DE ALMEIDA NEVES (Org.). **O Brasil Republicano: o tempo da experiência democrática, da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003. .

DINIZ, Josué. **O cerco das trevas: calabouço - 1968**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1988.

**DIÁRIO DE NOTÍCIAS**. Intelectuais a Gama e Silva: Ninguém sabe se artistas ainda estão vivos. 12 de abril de 1968. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_04&PagFis=73847](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&PagFis=73847)

**DIÁRIO DE NOTÍCIAS**. Irmãos Duarte Apareceram: Oito dias de Tortura Chinesa, 14-4-1968; *Artistas Livres Contam Tortura*, Correio da Manhã, 14-4-1968. [http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718\\_04&PagFis=73847](http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=093718_04&PagFis=73847)

**DIÁRIO DE PERNAMBUCO.** Morre Rogério Duarte, mentor do Tropicalismo e parceiro de Caetano Veloso. 14 de abril de 2016. Disponível em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/04/14/internas\\_viver,638682/morre-rogerio-duarte-mentor-do-tropicalismo-e-parceiro-de-caetano-vel.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2016/04/14/internas_viver,638682/morre-rogerio-duarte-mentor-do-tropicalismo-e-parceiro-de-caetano-vel.shtml) acesso em 25 de abril de 2016

DUARTE, Rogério. **Canção do divino mestre.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

DUARTE, Rogério. **A Cantiga do Negro Amor.** 2011. Editora do autor.

DUARTE, Rogério. **Palestra ao Encontro para Nova Consciência.** Campina Grande. 2002

DUARTE, Rogério. **Tropicaos.** São Paulo: Azougue, 2003.

DUARTE, Rogério. **Marginália 1.** Raeder, Manuel e Deball, Camila (org). Bom dia books de. 2013

DUARTE, Rogério. 'O Sol no Verão'. **Revista Bravo!** Janeiro de 2005

DUARTE, Rogério. **Encontros.** São Paulo. Azougue. 2010

DUNN, Christopher. **Brutality Garden: Tropicalia and the emergence of a brazilian counterculture.** North Carolina: University of North Carolina Press, 2001.

DURANT, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ELIAS, Norbert. **A sociedade dos indivíduos.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria alegria.** São Paulo: Ateli{ê} Editorial, 1996.

FORTIS, Antonio Carlos - "**O Buscador e o Tempo: um estudo antropológico do pensamento esotérico e da experiência iniciática na Eubiose**". Dissertação de Mestrado em Antropologia Social (1997), defendida no PPGAS (Programa de pós-Graduação em Antropologia Social) da USP (Universidade de São Paulo)

GABEIRA, Fernando. **O que é isso companheiro?** Rio de Janeiro: Ed. Codecri, 1981.

GARCIA, Tania. Tudo bem e o nacional-popular no Brasil dos anos 70. **História, São Paulo**, v. 26, n. 2, p. 182–200, 2007.

GASPARI, Elio A. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas - a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.** São Paulo: Editora Ática, 2003.

GOFFMAN, Ken e JOY, Dan. **Contracultura através dos tempos.** Rio de Janeiro. Ediouro. 2007

GUARINO, Steve. **Plantando a semente - Nova Iorque 1965-1966: uma biografia**

de sua Divina Graça A.C. Bhaktivedanta Swami Prabhupada. São Paulo: Bhaktivedanta Book Trust, 1986.

GUERRIERO, Silas. **O movimento Hare Krishna no Brasil: A comunidade religiosa de Nova Gokula**. 1989. PUC-SP, 1989.

GUERRIERO, Silas. 2001. **O Movimento Hare Krishna no Brasil: uma interpretação da cultura védica na sociedade ocidental**. Revista de Estudos da Religião, n. 1. 44-56.

GUERIOS, Paulo Renato. **O estudo de trajetórias de vida nas Ciências Sociais: trabalhando com as diferenças de escalas**. Campos 12(1):9-29, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HARVEY, David. **Condição Pós-Moderna**. 13 ed. São Paulo: Edições Loyola

HEITLINGER, Paulo. **Tipografia: origens, formas e uso das letras**. Lisboa: DinaLivro, 2006.

HEELAS, Paul (1996). **A Nova Era no contexto cultural**. Religião e Sociedade. (Rio de Janeiro), 17/ 1-2, p.16-33. (1994).

HERVIEU-LÉGER, Daniele. . **O peregrino e o convertido. A religião em movimento**. Petrópolis: Editora Vozes, 2008a

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. O som e o sentido. Uma outra história das músicas. **Revista de Antropologia**, v. 43, n. 1, p. 283–289, 2000. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt)>.

HOLLANDA, Heloisa Buarque De. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1979.

HONEY. **Resenha da exposição australiana**. Disponível em: <<http://www.thenarrows.org/>>. Acesso em: 1 maio 2016.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001

JACKSON, H. J. **Marginalia: Readers writing in books**. New Haven: Yale University Press, 2001.

JUDAH, J. Stillson. **Hare Krishna and the counterculture**. New York: Jogn Willey {&} Sons, Inc., 1974.

KALBERG, Stephen. Max Weber's types of rationality: cornerstones for the analisys of rationalization process in history. **The american journal of sociology**, v. 85, n. 5, 1980.

KAMINSKI, Leon Frederico. **Interpretações sobre a contracultura: questões espaço temporais**. Ouro Preto: Edufop, 2009.

KAPROW, Allan. "Manifesto" (1966). In: KELLEY, JEFF (Org.). **Essays on the Blurring of art and life**. Berkeley: University of California Press, 2003.

LEAL, Claudio. Rogério Duarte conversa com a dor. **Folha de S. Paulo**, São Paulo,

17 jan. 2016. Disponível em:  
<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2016/01/1729902-rogerio-duarte-conversa-com-a-dor.shtml>>.

LEAL, Claudio. Rogério Duarte: O tropicalismo era mais amplo. **Terra Magazine**, set. 2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3981949-EI6581,00-Rogério+Duarte+O+Tropicalismo+era+mais+amplo.html>>.

LEAL, Cláudio. 'Universal: Trajetória de Rogério Duarte prova sua multiplicidade. **Folha de São Paulo**. 14 de abril de 2016. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/04/1760888-universal-trajetoria-de-rogerio-duarte-prova-sua-multiplicidade.shtml> acesso em: 15 de abril de 2016

LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, PETER (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 1992. .

LIDINGER, Herbert; BUKHARDT, François; AICHER, Otl. **L'école d'ulm: textes et manifests**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1988.

LIMA, Walter. **'O Tropikaoslista'**. Filme ainda não lançado. 2015

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MACCARTHY, David. **Arte pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MACHADO, Ana Maria. **Tropical Sol da liberdade**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

MACIEL, Luiz Carlos. **Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1996.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MEIRELLES, Lucila. **José Agrippino de Paula: artista pop tropicalista**. ARS, vol. 17, nº 14, São Paulo, 2009.

MITTELSTADT, Dulciana Doneda. **Krishna: os três mundos e a noção e pessoa Vaishnava**. UFRS, 2012.

MOREIRA, M. B. C; SANTOS, R. O caso do som imaginário: contracultura, experimentação. **Per Musi**, v. 30, p. 87–97, 2014.

MOTTA, Nelson. **Noites tropicais**. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2000.

MUGGIATI, Roberto. **Rock o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura**. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

NAFFAH NETO, Alfredo, **Poder, Vida e Morte na Situação de Tortura**, Esboço de uma Fenomenologia do Terror, São Paulo, Hucitec, 1983,

NAPOLITANO, M; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: as relíquias do Brasil em debate. **Revista Brasileira de História**, v. 18, n. 35, p. 53–75, 1998.

NOLETO, R. da S. Eu sou uma fruta “gogóia”, eu sou uma moça: Gal Costa. **Per Musi**, n. 30, p. 64–75, 2014.

NUNES, Clarice. Anísio Teixeira entre nós: a defesa da educação como direito de todos. **Educação & Sociedade**, v. XXI, n. 9, 2000.

OITICICA, Hélio. **Hélio Oiticica - catálogo**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1987.

OLIVEIRA, Arilson Silva De. A Índia muito além do incenso: um olhar sobre as origens, preceitos e práticas do vaishnavismo. **Revista História em Reflexão**, v. 3, n. 5, 2009.

OLIVEIRA, Olívia De. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2006.

OLIVEIRA, Carollina Sinhorelli. **Um “estado de invenção” da arte brasileira entre as décadas de 1960 e 1970: a escrita de Hélio Oiticica em sua proposição de vanguarda**. 2011. UFRGS, 2011.

OLIVEIRA, Arilson Silva de. **A Índia muito além do incenso: um olhar sobre as origens, preceitos e práticas do vaishnavismo**. **HORIZONTE**, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 93-111, mai. 2009. ISSN 2175-5841. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/441>

ORTIZ, R. **Cultura popular - românticos e folcloristas**. São Paulo: Editora PUC-SP, 1985.

OSORIO, Carmelo. **Texto de abertura da exposição Marginalia 1**. MAM. 2015

PAOLI, Jessica Smetak. **Smetak: Som e Espírito**. Coleção Gente da Bahia. Salvador. 2013

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de Época - poesia marginal anos 70**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

POLLACK, Michael. Gestão do Indizível. **Revista do instituto cultural judaico marc chagall**, v. 2, n. 1, 2010.

PRABHUPADA, Bhaktivedanta Swami. **Upadesamrta**. Pindamonhangaba: Bhaktivedanta Book Trust, 1979.

PRABHUPADA, A. C. Bhaktivedanta Swami. **Bhagavad Gita Como ele é**. BBT. São Paulo. 1978

PLATÃO. **Timeu-Critias**. Tradução de Rodolfo Lopes. Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. 2011

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira De. Relatos orais: do “indizível” ao “dizível”. In: VON SIMSON, OLGA MORAES (Org.). **Experimentos com histórias de vida: Itália-Brasil**. São Paulo: Vértice, 1988. .

RENOU, Louis; FILLIOZAT, Jean. **L’Inde Classique - Manuel des études indiennes**. Paris: Payot, 1947.

RESNICK, Howard J. **Guia completo da Bhagavad-Gita**. Pindamonhangaba: Sankirtana Books, 2015.

REVEL, Jacques. Microanálise e construção do social. In: REVEL, JACQUES (Org.).



**A experiência da microanálise.** Rio de Janeiro: FGV, 1992. .

RIBEIRO, Eduardo de Carvalho. Eleomar Figueira de Mello: contexto e estilo além do popular e do erudito. **Per Musi**, v. 39, 2014.

RIDENTI, Marcelo. As oposições à ditadura: resistência e integração. In: MOTTA, RODRIGO PATTO SÁ; REIS, DANIEL AARÃO; RIDENTI, MARCELO (Org.). **A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014. .

RISÉRIO, Antonio. **Avant Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1996.

ROSA, Flávia Goulart Mota Garcia. Políticas culturais na universidade federal da Bahia e a disseminação da sua produção científica. In: PORTO, CM. (Org.). **Difusão e cultura científica: alguns recortes**. Salvador: EDUFBA, 2009. .

ROUDINESCO, Elizabeth. **Dicionário de psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 1998

ROSZAK, Theodore. **A contracultura**. Petrópolis: Vozes, 1972.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. **Universidade da Bahia - a ousadia da criação**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 1999.

RUBIM, Antonio Albino Canelas; COUTINHO, Simone; ALCÂNTARA, Paulo Henrique. Salvador nos anos 50 e 60: encontros e desencontros com a cultura. **Revista de Urbanismo e Arquitetura**, v. 3, n. 1, 1990.

RODRIGUES, Jorge C. **O Design Tropicalista de Rogério Duarte**. In: MELO, Chico H. de. (org.) *O Design Gráfico Brasileiro dos Anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p.196

SALOMÃO, Waly. **Poesia Total**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

SALOMÃO, Waly. **Contradiscurso: Do cultivo de uma dicção da diferença**. In: Anos 70: Trajetórias. Iluminuras. São Paulo. 2005

SMITH, Houston; NOVAK, Philip. **Budismo: uma introdução concisa**. São Paulo. Cultrix. 2003

SANCHES, Pedro Alexandre. Rogério Duarte reúne escritos inéditos em livro "Tropicaos". **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 28 abr. 2003. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u32452.shtml>>.

SANTOS, Hermílio. Narrativas e pesquisa biográfica na sociologia brasileira. **Civitas**, v. 14, n. 32, p. 359–382, 2014.

SGANZERLA, Rogério. O bandido da luz vermelha. **Arte em revista**, v. 1, p. 18–19, 1979.

SHINN, Larry. **Becoming a Hare Krishna devotee: Who, why and how**. New York: Grove Press, Inc., 1983.

SILVEIRA, Marcos Silva Da. **Hari nama sankirtana: estudo antropológico de um processo ritual**. 1999. UNB, 1999.

SILVEIRA, Marcos Silva Da. Max Weber e o Movimento Hare Krishna. In:

SIQUEIRA, DEIS; LIMA, RICARDO BARBOSA DE (Org.). **Sociologia das adesões: novas religiosidades e busca místico-esotérica na capital do Brasil**. Goiânia: Editora Vieira, 2003. .

SIMANTOB, Eduardo. 'O artista deve aprender a respirar – entrevista com Rogério Duarte'. **Revista Contorno**. MAM- BA. 2005

SOMBRA, Rodrigo. A reclusão de Rogério Duarte, mentor do tropicalismo. **O Globo**, Rio de Janeiro 16 de agosto de 2012. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/a-reclusao-de-rogerio-duarte-mentor-do-tropicalismo-6099969>

SOMBRA, Rodrigo. Rogério Duarte, mentor da Tropicália, morre aos 77 anos; artistas lamentam. **G1**. 14 de abril de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/bahia/noticia/2016/04/mentor-do-tropicalismo-morre-aos-77-anos-o-artista-grafico-rogerio-duarte.html> acesso em: 15 de abril de 2016

SOMBRA, Rodrigo. Artista Gráfico e Mentor da Tropicália morre aos 77 anos. **O Globo**. 14 de abril 2016. Disponível em : <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/artista-grafico-mentor-da-tropicalia-rogerio-duarte-morre-aos-77-anos-19084415> acesso em: 15 de abril de 2016-06-04

STOLARSKI, André. A identidade visual toma corpo. In: MELO, CHICO HOMEM DE (Org.). **Design brasileiro dos anos 60**. São Paulo: Cosac Naify, 2008. .

TEIXEIRA, Narla Matos. **Inventário do caos: Rogério Duarte, tropicália e pós-modernidade**. 2012. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012.

TIMM, Nádia. **Era uma vez... outra vez... mais uma vez... e mais outra**. Goiânia: Editora Kelps, 2011.

THAKURA, Bhaktisidhanta Sarasvati. **Brahma Samhita**. BBT. São Paulo. 1997

TOURINHO, Irene. Encontros com Koellreuter: sobre suas histórias e seus mundos. **Estudos avançados**, v. 13, n. 35, 1999.

USARSK, Frank. **O Budismo e as Outras**. Aparecida, SP: Editora Idéias & Letras, 2009

VALERA, Lucio. **Memória e história do movimento Hare Krishna no Brasil**. [S.l: s.n.], 2015.

VALLETTA, Marcelo. Koellreutter por Tom Zé. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 7 nov. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0711199906.htm>>.

VAZ, Toninho. **Solar da Fossa**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2011.

VELOSO, Caetano. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1999.

VIANA, Hermano. Semi e Menos: Muito Mais. Segundo Caderno do **Globo** em 29/06/2012

VIEIRA, Margarida Luiza de Matos. 68: os estudantes mineiros e o desejo de um novo mundo. In: MARTINS FILHO, JOÃO ROBERTO (Org.). **1968 faz 30 anos**. Campinas: Mercado das Letras, 2009. .

VILHENA, Luís Rodolfo. **O mundo da astrologia: um estudo antropológico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

VLASTOS, Gregory. The disorderly motion in the Timaeus. In: GRAHAM, D. W. (Org.). **Greek Philosophy**, vol. 2. Princeton: Princeton University Press, 1995. .

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Brasília: Editora da UNB, 1994.

WEBER, Max. **The religion of India**. Illinois: The Free Press, 1958.

WERNER, João. **Ensaio sobre arte e estética**. Londrina: Canvas Design, 2011.

ZEYL, Donald. Plato's Timaeus. In: ZALTA, EDWARD N. (Org.). **The Stanford Encyclopaedia of Philosophy**. Spring 2011 ed. Palo Alto: Stanford University Press, 2014.